This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Mus 242.7.12

DATE DUE

JAN 4 1997

FEB 1 1999

GAYLORD

PRINTED IN U.S.A

Muſikaliſche

Stationen.

(Der „Modernen Oper“ II. Theil.)

Von

Eduard Hanslick.

Fünftes Tauſend.

Berlin.
Allgemeiner Verein für Deutſche Literatur.
1885.

Mus 242.7.12

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM
THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
1918

Alle Rechte vorbehalten.

Meiner geliebten Frau

Sophie Hanslick.

Wien, 11. September 1879.

Ed. H.

Inhaltsverzeichniss.

Italien.

Seite

1. Verdi's Requiem 3
2. Adelina Patti 13
3. Opern und Theater in Italien 45

Frankreich.

Musikalische Briefe aus Paris.

1. Die Große Oper 77
2. „Der König von Lahore" und „der Freischütz" in der großen Oper 86
3. Ballette von Leo Délibes (Coppelia. Sylvia. La source) 96
4. Gounod, Ambroise Thomas und Auber 106
5. Die Komische Oper. (Allgemeines. „Psyche" von Ambroise Thomas) 120
6. „Philemon und Baucis" von Gounod 131
7. Das ältere Repertoire der Opéra comique. (Grétry, Isouard, Boieldieu) 136
8. „Carmen" von G. Bizet 143
9. Der Trocadero-Saal und die Weltausstellungs-Concerte . . 150
10. Die Rousseau-Feier. — J. J. Rousseau als Musiker . . 169
11. Die Marseillaise jetzt und ehedem 180
12. Der Berlioz-Cultus 190
13. Die französische Regierung und die Musik 198

Deutschland.

	Seite
I. Richard Wagner's Bühnenfestspiel in Bayreuth	213
1. Die Dichtung	213
2. Das Theater	224
3. Die Musik	229
4. Die Aufführung und ihr Totaleindruck	238
II. Kritische Nachfeier von Bayreuth	253
III. Ein Brief von Richard Wagner	268
IV. Wagner's „Nibelungenring" im Wiener Hofoperntheater	276
V. Neue deutsche Opern	290
1. Der Widerspenstigen Zähmung von H. Götz	290
2. Die Königin von Saba von K. Goldmark	298
3. Die Folkunger von Kretschmer	306
4. Das goldene Kreuz von J. Brüll	311
5. Der Landfrieden von J. Brüll	315
6. Die Makkabäer von Rubinstein	321
VI. Grillparzer und die Musik	331

I.

Italien.

I.

Verdi's Requiem.

Viermal — im Juni 1875 — dirigirte Verdi sein Requiem in Wien, jedesmal siegend über die Ungunst heißer Sommerzeit und hoher Eintrittspreise. Das Publicum empfing das Werk mit ungewöhnlicher Wärme; unsere feinsten Kenner und Liebhaber, worunter ein stattliches Contingent geschworner Verdi-Gegner, stimmten rückhaltlos in den allgemeinen Beifall. Verdi, schon im Opernfach so schlecht angeschrieben in deutschen Landen, mußte als Kirchen-Componist auf schneidigste Opposition gefaßt sein, umsomehr, als es ja zu den Lieblingspassionen teutonischer Kritik gehört, dem Publicum seine Freuden nachträglich durch ein gnadenloses Mäkeln an Nebendingen und Kleinigkeiten zu verleiden. In unserer Zeit der lauen Achtungserfolge ist aber ein rechter Herzenserfolg so selten, daß auch der Kritiker ihn gerne mitfeiern mag, sollten auch einige Ungehörigkeiten bei dem Fest unterlaufen und etliche Enthusiasten allzu schwärmerisch toastiren. Verdi's Requiem ist ein schönes, tüchtiges Werk, vor Allem merkwürdig als Markstein in der Entwicklungsgeschichte Verdi's. Mag man es nun höher oder tiefer stellen, der Ausruf „das hätten wir von

Verdi nie erwartet!" wird nirgends ausbleiben. In diesem Sinne bildet das Requiem ein Seitenstück zu „Aida", die mir gleichwol in Erfindung und Ausführung viel bedeutender erscheint. Wie weit entfernt ist dieses Requiem von „Ernani" oder „Trovatore!" Und doch ist es unverkennbar Verdi, gehört ihm ganz und vollständig an. Das Studium älterer römischer Kirchenmusik und deutscher Meister leuchtet hindurch, aber nur als Schimmer, nicht als Vorbild.

Freilich, das muß gleich hier gesagt sein, — das Theater hat diesen Componisten nöthiger und lieber als die Kirche. Verdi ist geborener Theater-Componist; wenn er in einem Requiem beweist, was er auf fremdem Boden vermag, so bleibt er doch weit stärker auf seinem eigenen. Er kann auch im Requiem den dramatischen Componisten nicht verleugnen; Trauer und Bitte, Entsetzen und hoffende Zuversicht, sie sprechen hier eine leidenschaftlichere und individuellere Sprache, als wir sie in der Kirche zu hören gewohnt sind.

Die „Kirchlichkeit" des Verdi'schen Requiems ist es zunächst, was Anfechtung erfährt. Und doch gibt es wenig Forderungen, über welche zu richten so bedenklich, so unsicher wäre, wie diese. Die subjective Religiosität des Künstlers muß man von vornherein aus dem Spiele lassen; die Kritik ist keine Inquisition. Zudem bietet die Gläubigkeit des Tondichters keineswegs Gewähr für die religiöse Würde seines Werkes und umgekehrt. Kann man die Frömmigkeit Haydn's und Mozart's anzweifeln? Gewiß nicht. Und dennoch dünkt uns ein großer Theil ihrer Kirchenmusik sehr, sehr weltlich. Verglichen mit dem Jahrmarktsjubel in so manchem „Gloria", mit den Opernschnörkeln in so manchem „Benedictus" und „Agnus" dieser Meister, klingt Verdi's Requiem noch heilig. Aehnlich verhält es sich mit der Kirchenmusik vieler berühmter älterer Italiener, deren „Classicität" auf Treu und Glauben angenommen und mit jedem Decennium weniger geprüft, weitergegeben wird. Pergolese, Lotti, Jomelli,

Salieri und so viele andere Celebritäten Italiens, deren großes Talent und deren Kunstfertigkeit wir hochschätzen — was für zopfigen Zierrath und weichliche Opernmelodien haben sie nicht bona fide in ihre Kirchen-Compositionen aufgenommen! Wir müßten, um auf die ungetrübte, unverweltlichte Reinheit katholischer Kirchenmusik gelangen, bis auf Palestrina zurückgehen, oder vielmehr — da ja auch Palestrina vom streng kirchlichen Standpunkt manchen Vorwurf erfahren — bis auf den nackten gregorianischen Kirchengesang. Die Hauptsache bleibt, daß der Componist mit der Ehrfurcht vor seiner Aufgabe die Treue gegen sich selbst bewahre. Dieses Zeugniß der Ehrlichkeit muß man Verdi zugestehen; kein Satz seines Requiems, der leichtfertig, erlogen oder frivol wäre. Er verfährt ungleich ernster, strenger, als Rossini in seinem „Stabat mater", so wenig die Verwandtschaft dieser zwei Werke zu leugnen ist. Beide Tondichter haben sich eben bis in ihre alten Tage ausschließlich im Opernstil bewegt; daß Rossini's eigentliches Feld stets die komische Oper gewesen, Verdi's hingegen die ernste, pathetische, gedeiht dem Letzteren zum Vortheil in seinem Requiem. An süßem Reiz der Melodieen ist Rossini's „Stabat" dem Verdi'schen Requiem überlegen, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen darf, wo eigentlich von einem Unterliegen zu sprechen wäre. Verdi hat, an die bessere neapolitanische Kirchenmusik anknüpfend, weder die reicheren Kunstmittel seiner Zeit, noch das lebhaftere Feuer seines Naturells verleugnet; er hat, wie so mancher fromme Maler, auf dem Heiligenbild sein eigenes Porträt angebracht. Auch die religiöse Andacht wechselt in ihrem Ausdruck; sie hat ihre Länder, ihre Zeiten. Was in Verdi's Requiem zu leidenschaftlich, zu sinnlich erscheinen mag, ist eben aus der Gefühlsweise seines Volkes heraus empfunden, und der Italiener hat doch ein gutes Recht, zu fragen, ob er denn mit dem lieben Gott nicht Italienisch reden dürfe?

Spricht aus einem modernen Kirchenstück ehrliche Ueber-

zeugung und ernste Schönheit, dann mögen wir uns zufrieden geben; die Frage nach der specifisch kirchlichen Qualification wird täglich immer bedenklicher und haltloser. Es ist Zeit, sich einmal darüber klar zu werden. Angesichts von geistlichen Compositionen denken wir heutzutage doch vor Allem an das Kunstwerk; was die Kirche als solche daran zu loben oder zu tadeln findet, ist uns sehr gleichgiltig. Das Interesse der Kirche wird immer auf die Unterordnung des künstlerischen Ausdrucks unter den dogmatischen abzielen und von dem Künstler verlangen, daß er durch die selbstständige Schönheit seines Werkes nicht die Aufmerksamkeit der Gemeinde allzusehr ablenke von dem kirchlichen Vorgang. Wir Kinder der Zeit erblicken hingegen in dem Stabat mater, dem Requiem, selbst im Meßtext eine Dichtung, allerdings eine durch Inhalt und Tradition geheiligte Dichtung, welche der Componist als Stoff für seine Kunst verwendet. Was er daraus schafft, gilt uns für ein Werk freier Kunst, welches das Recht seiner Existenz in sich selbst, in seiner künstlerischen Größe und Schönheit trägt, nicht in seiner kirchlichen Zweckmäßigkeit. Wir denken mit Einem Worte bei solchen Schöpfungen unserer modernen Meister an den Musiksaal, nicht an die Kirche und diese Meister denken ebenso. Das war ganz anders in früheren Zeiten. Haydn und Mozart kam es niemals in den Sinn, daß ihre Messen anderswo als im Gotteshause aufzuführen seien. Sie schrieben ihre Kirchenmusik für den Gebrauch der Kirche. Erst Beethoven, mit dem auch auf diesem Punkte eine neue Zeit hereinbricht, hat — 1824 — drei Sätze seiner „Missa solennis" zuerst im Kärntnerthor-Theater in Wien aufführen lassen. Er hatte zwar die Messe, wie bekannt, ursprünglich für eine große kirchliche Feier bestimmt, aber der musikalische Reichthum der Composition wuchs ihm so mächtig über den kirchlichen Rahmen hinaus, daß er damit selbst seine Zuflucht zum Concertsaal nahm. Und so wie Beethoven's Festmesse, haben auch die leicht auf-

zuzählenden Kirchen-Compositionen, welche wir von namhaften modernen Meistern besitzen, ihre Heimat im Concertsaal gefunden: Rossini's „Stabat", Liszt's „Graner Messe", die Requiems von R. Schumann, Brahms, Lachner und Verdi. Auf zwanzig Concert-Productionen dieser Werke kommt vielleicht Eine Kirchenaufführung, und diese gilt dann ausdrücklich als Concert in der Kirche, das sich zunächst an die Musikfreunde wendet, nicht an die Beter. In dem Maße als die Kirche ihre führende Macht im Leben eingebüßt und ihre Autorität auf einen immer kleineren Kreis von Geistern eingeschränkt hat, entwickelte sich auch in den Künstlern, vielleicht halb unbewußt, die Ueberzeugung, daß sie mit ihren geistlichen Compositionen die ästhetische Andacht, nicht die kirchliche erwecken wollen. Die Kirche, die sich der Tonkunst als wichtigsten Cultusmittels jederzeit bedient hat, konnte es natürlich nur zufrieden sein, daß ihre Gläubigen ästhetische und kirchliche Andacht verwechselten. Aber die Kunst arbeitete immer spärlicher für die Kirche. Die Zeit ist vorüber, da jeder große Componist der Kirche bedurfte, um für voll zu gelten. Heute täuscht man sich nicht mehr darüber, daß weder die Kirche für ihre gottesdienstlichen Zwecke genialer Tondichter bedarf, noch umgekehrt. Man gesteht sich ein, daß für die Kirche das Alte ausreicht und das praktisch Tüchtige, ja Gewöhnliche oder Alltägliche ihr denselben, wo nicht besseren Dienst leiste, als Neues. Speciell für die Kirche und nur für die Kirche componirt heutzutage der musikalische Lehr- und Nährstand, die Chorregenten, Domcapellmeister und sonstigen halbgeistlichen Musikbeamten, deren kleines Talent die große Oeffentlichkeit nicht verträgt. Unsere ersten Tondichter componiren wol hin und wieder ein Stück aus der Kirche, aber im Grunde nicht für die Kirche.

Auch Verdi hat sein Requiem, nachdem es einmal zu Ehren des berühmten Dichters der „Promessi sposi", Allessandro

Manzoni, im Mailänder Dome seine Schuldigkeit gethan, auf Reisen genommen, um es in den Concertsälen von Paris, London und Wien derjenigen Gemeinde vorzuführen, welcher es in Wahrheit gewidmet war: der musikalischen. Die besten Partien des Werkes sind jene, in welchen Verdi seinem Gefühl und Talent am wenigsten Zwang auferlegt hat; am schwächsten gerieth alles dasjenige, was sich der strengen Observanz gewisser kirchlicher Traditionen anbequemt: das Contrapunktische und vor Allem die Fugen. Es standen ihrer ursprünglich drei in dem Requiem; die erste, auf die Worte „Liber scriptus", hat der Componist, sehr zum Vortheil des Ganzen, nachträglich cassirt und durch ein sehr wirksames Solo für Mezzosopran ersetzt. Die zwei anderen Fugen: „Sanctius", doppelchörig, und „Libera me" (Schlußfuge), stechen von den übrigen Sätzen des Requiems schon durch die sehr unbedeutende, wohlfeile Erfindung ihrer Themen ab, sodann durch das Steife und Trockene der Ausführung. Sie kommen nie in einen frischen, freien Fluß, erreichen nirgends einen mächtigen Höhenpunkt. Es ist kein Wunder, wenn ein italienischer Operncomponist, der bis zu seinem sechzigsten Jahre an keine Fuge gedacht, solcher Aufgabe gegenüber einige Aengstlichkeit empfindet und etwa von vier zu vier Tacten in seinem Schema nachsieht, „was jetzt kommt". Etwas von solchem Zwang athmen die meisten modernen Fugen im Gegensatz zu jenen von Bach und Händel, welche fast immer schon in der Erfindung der Themen eine geniale Freiheit offenbaren und in der Durchführung eine überzeugende Gewalt und Natürlichkeit. Jenen Meistern war der fugirte Styl eine vollkommen natürliche Sprache (ähnlich wie manchen älteren Dichtern und Dichterschulen die schwierigsten antiken Versmaße), sie konnten mit souveräner Freiheit darin denken und dichten. Wer von Haus aus polyphon denkt und erfindet, hat gut fugiren. Später ist die Fuge immer mehr zum bloßen Formalismus eingeschrumpft, aber ihn auszufüllen gilt in der Kirchenmusik noch

immer als unerläßliche Pflicht des Componiſten. An ſich hat die Fugenform nicht das Mindeſte zu ſchaffen mit dem Ausdruck religiöſer Andacht (wie das Jahn in ſeiner Mozart-Biographie ſehr hübſch ausgeführt hat), trotzdem machen unſere Componiſten keine Kirchenmuſik ohne Fuge; das klingt oft recht widerwillig, wie ein Citat aus Cicero: De officiis. Selbſt Mendelsſohn, der die Künſte gelehrter Muſik mit größerer Meiſterſchaft, jedenfalls mit mehr Klarheit und Anmuth handhabte, als die meiſten Modernen, ſcheint immer etwas von dem ſpecifiſchen Gewichte ſeines Talentes zu verlieren, wenn er ausgeführte Fugen ſchreibt. Ueber ſeine fünfſtimmige B-dur-Fuge im „Paulus" äußerte Mendelsſohn ſelbſt zu M. Hauptmann, er habe ſie geſchrieben, „weil die Leute in Oratorien immer eine ordentliche Fuge hören wollen und glauben, der Componiſt könne es nicht, wenn er keine bringt". Aus ähnlichem Grunde hat ſicherlich Verdi die Fugen in ſeinem Requiem geſchrieben, nur ſind ſie nicht ſo gut ausgefallen wie die Mendelsſohn'ſchen. Dieſe kleinen Sandſtrecken in Verdi's Requiem liegen glücklicherweiſe inmitten eines blühenden Gartens. Gleich der A-moll-Satz zu Anfang (Requiem aeternam) iſt ungemein ſchön in dem Ausdrucke ruhiger, gefaßter Trauer, und wie ein milder Sonnenſtrahl fällt das A-dur-Motiv „et lux" ein. Das „Dies irae", effectvoll mit ziemlich grellen Farben gemalt, erinnert an die bekannten Fresken im Campo Santo zu Piſa, welche alle Schrecken des jüngſten Gerichtes, des Fegefeuers und der Hölle mit ſo erbarmungsloſer Anſchaulichkeit darſtellen. Das „Tuba mirum" durch einander antwortende, an die vier Ecken des Orcheſters poſtirte Trompeten- und Poſaunenrufe zu verſinnlichen, iſt eine Idee, die Verdi dem Requiem von Berlioz verdankt. Ihm gebührt jedoch das Verdienſt, ſie nicht nur ſelbſtſtändig behandelt, ſondern durch maßvolle Reducirung erſt möglich gemacht zu haben; denn Berlioz' Requiem verwendet zu dieſem Effecte vier verſchiedene Orcheſter von Blech-Inſtru-

menten und acht Paar Pauken! Von dem rollenden Donner des „Rex tremendae majestatis“ hebt sich die innig flehende Melodie „Salve me“ ungemein schön ab; es folgt das durch den bezaubernden Zusammenklang der beiden Frauenstimmen so einschmeichelnde Duo „Recordare“, ein Strom von Wohllaut, wenn auch knapp an dem Gestade der Oper fließend — dann schlagen wieder die Flammen des „Dies irae“ lodernd in die Höhe. Ein Tenorsolo in Es-dur („Qui Mariam absolvisti“) erinnert durch seinen Wechsel zwischen der großen und übermäßigen Quinte in der Begleitung an ähnliche Wendungen in der „Aïda“; dieser unschuldige Anklang ist aber auch die einzige Reminiscenz an jene Oper, die mir in Verdi's Requiem auffiel. Beide Werke stehen so selbstständig und eigenthümlich neben einander, wie es eben zwei Compositionen desselben Autors vermögen. Es sei noch das vierstimmige Offertorium „Domine Jesu“, mit dem einfachen und doch rhythmisch so belebenden Mittelsatze „Quam olim Abrahae“, als ein Satz von schön gegliederter Architektur und ungemeinem Klangzauber hervorgehoben; dann das „Agnus Dei“, dessen etwas psalmodische Sopran-Melodie durch das Mitsingen der Altstimme in der tieferen Octave ein sehr stimmungsvolles Halbdunkel gewinnt; endlich das rührende, sanfte Ausklingen des ganzen Werkes auf die immer leiser hingehauchten Worte „Libera me!“

Verdi's Requiem enthält neben großen Schönheiten auch manche schwache Stelle, sogar einiges Unschöne (wie die mit sonderbarer Absichtlichkeit angebrachten Parallel-Quinten in dem Baßsolo „Confutatis“); allein der überwiegend günstige Eindruck des Ganzen trägt darüber hinweg. Dieses Requiem bleibt doch ein echtes und schönes Stück italienischer Kunst. In der Physiologie dieser Kunst und im Charakter des Katholicismus ist ein gewisses Ueberwiegen der Sinnlichkeit und des glänzenden südlichen Pathos begründet. Genug, daß in Verdi's Requiem nicht, wie in so vielen, mitunter hochgefeierten italienischen

Kirchenmusiken, der Geist in der Fülle blühenden Fleisches erstickt. Italien darf sich dieses Werkes rühmen und wir uns dessen aufrichtig mitfreuen, ohne darum in Uebertreibungen zu verfallen, wie die, es sei dieses Requiem „die bedeutendste Tondichtung dieses Jahrhunderts". Nicht einmal die bedeutendste Kirchenmusik dieses Decenniums! Denn so kindisch wird wol Niemand sein, Verdi's Manzoni-Messe mit dem „Deutschen Requiem" von Brahms auf eine Höhe zu stellen. Zum Glücke nöthigt uns nichts zu solcher Vergleichung, und wir können jedem in seinem eigenen Stile ehrlich und bedeutend Schaffenden seine Ehre geben. —*)

---

*) Ich kann mir nicht versagen, hier die treffenden Worte zu citiren, mit welchen Ferdinand Hiller seine Kritik des Verdi'schen Requiems schließt:

„Man wird," sagt Hiller, „auch nach dem Clavier-Auszug keinen Augenblick im Zweifel darüber bleiben, daß Verdi sein Orchester zur vollsten Wirkung bringt, es auch an modernen, pikanten, aparten, glänzenden Instrumental-Effecten in diesem Requiem nicht fehlen lassen wird. Aber ebensowenig bleibt man darüber im Unklaren, daß der italienische Meister vor Allem seinen Singstimmen das in den Mund legt, was er zu sagen hat und zu sagen weiß. Sie singen — es sind tönende Seelen — keine Zwittergestalten zwischen musikalisch und unmusikalisch Redenden, die sich in Acht zu nehmen haben, nicht einem Horn oder einer Bratsche ins Gehege zu kommen. Mit der ganzen Herrlichkeit, die der göttlichen Menschenstimme innewohnt, treten sie auf. Freilich verlangt Verdi Sänger — und zwar in der vollsten Bedeutung — keine Stimmen ohne Schule — keine Virtuosen ohne Stimme — keine Declamatoren ohne Beides. Und das ist das Wohlthuendste in diesem Werke, daß es eine lebendige Protestation ist gegen den immer mehr um sich greifenden Unsinn einer Vocalmusik, in welcher die dienenden zu den Herrschern gemacht werden, in welcher der aus der Tiefe Brust und der Seele sich aussingende Mensch nur elende Worte klar machen soll, statt sein innerstes Herz erklingen zu lassen, ein Unsinn, der Unsinn ist und bleibt, wenn er auch noch so genial gehandhabt und noch so fanatisch beklatscht wird und der, ehe man sich's versieht, zurückgelegt werden wird in die colossale Rumpelkammer ästhetischer, philosophischer, poetischer und prosaischer

Mit Verdi selbst war ein Gesangsquartett nach Wien gekommen, das einen Strom von Wohllaut in das Requiem ergoß und in Ausführung dieses Werkes bereits europäische Berühmtheit erlangt hat. Es sind dies die Sängerinnen Stolz und Waldmann (beide Oesterreicherinnen), die Sänger Masini und Medini; im Ensemble sind sie Ein Herz und Eine Kehle. Nur in einem Punkte fand ich deren Leistungen nicht vorwurfsfrei: ihr Vortrag war häufig zu theatralisch. Gewisse Schluchzer, Bebungen und leidenschaftliche Accente passen (selbst im Concertsaale) nicht für kirchliche Musik, nicht zu dem Texte des Requiems. Wenn eine Sängerin Jesum Christum anruft, so darf man nicht meinen, sie schmachte nach ihrem Geliebten. Ich erinnere nur an das herzbrechend sentimentale Schluchzen, mit welchem Fräulein Waldmann die einfachen Worte: „Liber scriptus proferetur" vortrug. Auch der Tenorist Masini gefiel sich einigemale in dem unvermittelten Aufsetzen eines Pianissimo auf ein Forte u. dgl. Man wird vielleicht einwenden, daß Verdi's Musik dazu verleite; dann wäre es Pflicht der Sänger, durch strengeren Vortrag die Melodie zu festigen, anstatt sie durch theatralische Sentimentalität noch zu lockern und zu verweltlichen.

Irrthümer, zu welchen auch eine so aufgeklärte Zeit wie die unsere ihr Contingent zu liefern nicht ermangelt."

II.

Adelina Patti.

I.

„Ich nehme Abſchied von Ihnen, für lange, vielleicht für immer, denn vom nächſten Winter an will ich nicht mehr in Europa ſingen. Ich gehe nach Amerika, wohin ich lange gefollt und wo ich auch meine ſchönſten Jugenderinnerungen finde.“ So ſprach Adelina Patti, als ich nach Beendigung ihres Wiener Gaſtſpiels, Anfangs Mai 1877, ihr Adieu ſagte.

„Ihre Kindheit in Amerika“ — fragte ich — „war ſie glücklich?“

„O ja,“ ſeufzte ſie, „glücklicher als mein jetziges Leben.“

„Ueber Ihre erſte Jugendzeit habe ich ſo Verſchiedenartiges gehört und geleſen, — erzählen Sie mir doch im Zuſammenhang davon!“

„Herzlich gern,“ willfahrte die Sängerin mit freundlicher Lebhaftigkeit, und drückte ſich feſter in ihre Cauſeuſe, „ich will Ihnen erzählen, was ich weiß, und unterbrechen Sie mich mit Fragen, wann Sie wollen.“

Ich nickte und inſtallirte mich bequem, um die Patti anſtatt ſingen, ſprechen zu hören.

„Daß ich leider schon eine bejahrte Frau bin," begann sie, „das wissen Sie, — was nützt es, meinen Geburtstag, den 19. Februar 1843, zu verleugnen? Ich bin ein Theaterkind, habe also, wie Soldatenkinder, keine eigentliche Heimat. Mein Vater war ein Sizilianer, meine Mutter eine Römerin; in Madrid, wo Beide während der italienischen Stagione sangen, kam ich zur Welt, in Newyork ward ich erzogen. Ich lernte von allen Sprachen zuerst das Englische, dann erst Italienisch, endlich Französisch und Spanisch. Sehr jung kam ich nach Amerika, wohin meine Eltern mit einem italienischen Impresario übersiedelten. Mein Vater Salvatore Patti —" (ich sehe ihn noch vor mir, schaltete ich ein, den großen, stattlichen Mann mit weißgelocktem Haar und schwarzen Augen, der als stiller, freundlicher Präses Ihres kleinen Familientisches die Suppe austheilte —) „er war ein guter Sänger (Tenorist), ein beliebtes Mitglied, meine Mutter war mehr als das, eine große Künstlerin. Ihren Ruf erlangte sie als Signora Barilli — der Name ihres ersten Mannes — in Italien. Vom Publicum ausgezeichnet, machte sie sogar die Grisi eifersüchtig, die, einmal von ihr verdunkelt, nicht wieder in derselben Stadt mit meiner Mutter auftreten wollte. Unsere ganze Familie war musikalisch, mein Stiefbruder, Barilli, ein tüchtiger Sänger, gab mir den ersten Gesangsunterricht und zwar ganz systematisch, nicht spielend oder sprungweise."

„So ist nicht, wie man überall meint, Ihr Schwager Moritz Strakosch Ihr erster und einziger Lehrer gewesen?"

„Keineswegs. Strakosch, ein Oesterreicher aus einem kleinen mährischen Städtchen, kam erst später als junger Clavierspieler nach Newyork und heirathete meine ältere Schwester Amalie, welche damals eine der schönsten Mezzosopranstimmen besaß, sie aber leider bald einbüßte. Mir hat er eigentlich nur die Rosina im „Barbier" einstudirt und später, als ich in Europa als fertige Sängerin reiste, meine Rollen mit mir wiederholt. Doch

kehren wir zu jenen Kindertagen zurück. Musikalisches Gehör, Anlage und Lust zum Singen zeigten sich außerordentlich früh in mir entwickelt, deshalb erhielt ich schon als kleines Kind Gesangsunterricht von meinem Stiefbruder, Clavierunterricht von meiner Schwester Carlotta Patti. Carlotta, die Sie ja kennen, bildete sich zur Claviervirtuosin aus; daß sie eine Stimme habe, und zwar eine noch höher reichende, als ich, entdeckte man erst später, und erst meine Erfolge als Sängerin veranlaßten sie, nachher dieselbe Carrière zu ergreifen, freilich nur im Concertsaal, da sie, seit früher Jugend hinkend, für die Bühne untauglich war. So lebten wir denn, drei Schwestern und ein junger, kürzlich verheiratheter Bruder, Carlo Patti, in Newyork bei den Eltern in bester Harmonie und sorgenfrei beisammen. Als ein kleines Kind war ich schon von einer rasenden Musik- und Theaterlust besessen. Ich saß jeden Abend, so oft die Mutter auftrat, in der Oper; jede Melodie, jede Bewegung prägte sich mir unvergeßlich ein. Wenn ich dann, nach Hause gekommen, zu Bett gebracht war, stand ich heimlich wieder auf und spielte beim Schein des Nachtlämpchens alle die Scenen, die ich im Theater gesehen, für mich nach. Ein rothgefütterter Mantel meines Vaters, ein alter Federhut der Mutter dienten mir als vielgestaltiges Costüm, und so agirte, tanzte, zwitscherte ich — barfuß, aber romantisch drapirt — alle Opern durch."

„Also nur der Applaus und die Kränze fehlten Ihnen damals noch?"

„O nein, auch die fehlten nicht, denn ich spielte selbst zugleich mein Publicum, applaudirte und warf mir Blumensträuße, die ich aus zusammengeknitterten großen Zeitungsblättern nicht übel fabricirte. Da traf uns ein harter Schlag. Der Impresario machte Bankerott und verschwand ohne Zahlung der rückständigen Gagen, die Truppe zerstreute sich, und aus war's mit der italienischen Oper. Die Eltern sahen sich ohne Erwerb, wir waren eine zahlreiche Familie, und so stellten sich

rasch Noth und Sorge ein. Mein Vater trug ein Stück nach dem andern in's Leihhaus und wußte manchen Tag nicht, wovon wir am nächsten leben würden. Ich aber verstand wenig von alledem und sang darauf los von Früh bis Abend. Da wurde der Vater aufmerksam und gerieth auf den Einfall, ich könnte mit meinem hellen Kinderstimmchen die Familie aus dem schlimmsten Drangsal retten. Und gottlob, ich rettete sie auch. Ich mußte, sieben Jahre alt, als Concertsängerin auftreten und that es mit der ganzen Lust und Unbefangenheit des Kindes. Man stellte mich im Concertsaal auf einen Tisch neben das Clavier, damit die Zuhörer das kleine Püppchen auch sehen könnten, und es gab Zulauf und Beifall in Fülle. Und wissen Sie, was ich sang? Das ist das Merkwürdigste: lauter Bravourarien, zuerst „Una voce poco fai" aus dem „Barbier", mit denselben Verzierungen, genau wie ich die Arie heute singe, dann ähnliche Coloraturstücke mehr. Ich hatte die Freude, zu sehen, wie nun die verpfändeten Kleider und Preciosen eins nach dem andern zurückwanderten und ruhiges Behagen wieder einkehrte in unser Haus. So vergingen einige Jahre, während welcher ich fleißig sang und mit Carlotta spielte."

„Können Sie sonst noch etwas?" erlaubte ich mir dazwischen zu fragen.

„O ja, ich kann Kleider machen und war in allen Handarbeiten geübt. Die Mutter bestand darauf, denn, sagte sie, die Stimme ist leicht verloren und die Opernbühne das unsicherste Brod. Mittlerweile war Strakosch mein Schwager geworden und in Compagnie mit B. Ullmann Impresario der italienischen Oper in Newyork. Meine Theaterpassion und mein Talent hatten stark zugenommen — ein halbwüchsiges Mädchen, wollte ich nun nicht länger warten mit dem Auftreten in einer Oper. Ullmann wehrte sich anfangs dagegen, eine Anfängerin wie mich gleich in einer Hauptrolle (denn von zweiten Partieen wollte ich nichts wissen) in Newyork auftreten

zu lassen. Ich war erst fünfzehn Jahre alt, auch der Figur nach noch ein Kind" (— „viel kleiner als jetzt werden Sie auch nicht gewesen sein," bemerkte ich spöttisch —), „schon gut, ich war wirklich viel kleiner und schmächtiger, hatte aber bereits mehrere Rollen vollkommen inne und keine Ahnung von Lampenfieber. Strakosch, der großes Vertrauen in mich setzte, wußte die Bedenken Ullmann's zu beschwichtigen und so betrat ich denn 1859 zum ersten Mal die Bühne als „Lucia di Lammermoor". Rosina im „Barbier" und die Sonnambula folgten unmittelbar darauf mit gleich günstigem Erfolg. Das nächste Jahr verbrachte ich auf Gastspielreisen in Boston, Philadelphia und andern großen Städten der Union. In Europa begann ich meine Thätigkeit am Coventgarden-Theater in London. Das Uebrige wissen Sie, — hat sich doch mein Leben seit 14 Jahren zum großen Theil unter Ihren Augen abgespielt." —

II.

Habe ich mich getäuscht, wenn ich vorstehende Erzählung der Sängerin für interessant genug hielt zur Mittheilung? Es thäte mir leid, denn ich habe vor, noch ein Weilchen von der Patti zu sprechen. Adelina Patti hat schon durch ihren unangefochtenen Ruhm als erste Gesangskünstlerin der Gegenwart, durch ihre seit so vielen Jahren sich gleichbleibenden, ja steigenden Erfolge Anspruch auf eingehendere Betrachtung. W. Heinse, der enthusiastische Verehrer der italienischen Kunst, äußert einmal in seiner Hildegard von Hohenthal: „Die Italiener haben Recht, daß sie einer Gabrieli, einem Marchesi fünf und zehn Mal mehr dafür geben, in einer Oper zu singen, als einem Sarti oder Paësiello, die ganze Musik dafür zu setzen. Die vortrefflichsten Noten sind dürres Gerippe, wenn ihre Melodieen nicht durch solche Stimmen schön und lebendig in die Seele gezaubert werden." Dieser Ausspruch, sehr bedenklich, wenn er dazu verleitet, den ausführenden Künstler über den

schaffenden zu setzen, findet doch speciell im Wesen der italienischen Oper starke Rechtfertigungsgründe. Ich mußte oft daran denken, wenn mich die Patti in Opern, denen ich sonst weit aus dem Wege gehe, entzückt hat. Reproducirende Künstler, dramatische zumal, in welchen eine außerordentliche Naturbegabung sich mit vollendeter Kunst vereint, vermögen uns, fast unabhängig vom Componisten, autokratisch Genüsse ganz eigener Art zu bieten; sie können Künstler, Poeten von Gottes Gnaden sein in Werken, wo der Autor es nicht gewesen. Wenn wir heutzutage noch Opern besuchen, die (wie Linda, Sonnambula, die Puritaner ꝛc.) einen wahren Heiligenschein von Langeweile weithin verbreiten, so thun wir es nicht, um die Composition, sondern um die Patti zu hören. Ihr Talent, ihre Stimme ist es, welche diese leer und kraftlos gewordenen Melodieen mit neuem Leben erfüllt. Nur zu schnell entschwindet uns das Bild solcher mit dem letzten Ton verrauschender Gesangsleistungen, die man nicht zu Hause, wie eine Partitur nachlesen kann. Die Charakteristik großer Sänger und Sängerinnen sollte man festzuhalten versuchen, so lange sie in voller Frische vor uns stehen. Im persönlichen Verkehr mit Adelina Patti drängten sich mir manche Beobachtungen auf, die, wie ich glaube, einen weiteren Kreis von Musikfreunden interessiren und die eigene Erzählung der Sängerin illustrirend ergänzen dürften. Wie weit das natürliche Talent reicht, wo die Mühe des Lernens, das Verdienst des Unterrichts anhebt, das läßt sich vom Parquet aus allein nicht beurtheilen, sondern nur aus dem Studirzimmer des Sängers oder der Sängerin. Und hier habe ich in Adelina Patti eine so vollkommene, so feine musikalische Organisation kennen gelernt, wie bei keiner andern Sängerin, — ich darf wol sagen: ein musikalisches Genie.

Drei Kräfte verlieh ihr die Natur in ungewöhnlichem Grade: Feinheit des Gehörs, Schnelligkeit des Auffassens und Erlernens, endlich eine unbeugsame Treue des Gedächtnisses.

Die unfehlbare Reinheit der Intonation ist bekannt. Aber wie fest in ihr die Vorstellung des richtigen Intervalls mit dem immer willfährigen Werkzeug, der Kehle, verwachsen und von jedem Hülfsmittel unabhängig ist, das möge ein Beispiel aus jüngster Zeit darthun. Man gab in Wien zum Benefize der Patti den „Faust" von Gounod. Nach der „Schmuckarie" im dritten Akt erhebt sich ein minutenlanger Applaus, dem eine vollständige, lange Ovationsscene folgt: Kränze fliegen aus den Logen herab, Riesenbouquets, ja ganze Blumenkörbe steigen aus dem Orchester zu ihr empor, das Alles wird unter zahllosen Verbeugungen in Empfang genommen und endlich, als der Spektakel schon zu verlöschen scheint, ertönen immer mehr und mehr Rufe nach dem da Capo der Arie. Die Patti setzt, ohne dem Orchester ein Zeichen zu geben, den Triller auf h ein, von welchem das Thema wie an einem Band in die Sext hinaufflattert, — das Orchester fällt im nächsten Takt ein und — sie stimmen haarscharf zusammen. Die geräuschvolle, ermüdende Unterbrechung durch eine Viertelstunde konnte die Patti nicht irre machen in dem freien Anschlagen des richtigen Tones. Es ist begreiflich, daß das Falschsingen Anderer ihr peinliche Qualen bereitet; ungemein nachsichtig in Beurtheilung ihrer Kunstgenossen, hat sie gegen mich niemals einen andern Tadel geäußert, als über häufiges Distoniren, wie es leider im Wiener Hofoperntheater nicht selten vorkommt.

An's Wunderbare grenzt das Gedächtniß der Patti. Eine neue Rolle lernt sie vollständig, indem sie sie zwei bis drei Mal leise durchsingt, und was sie einmal gelernt und öffentlich gesungen hat, das vergißt sie niemals wieder. Ich überzeugte mich oft, daß sie von den Opern, die sie häufig gesungen, weder ihren Gesangspart, noch den Clavierauszug in Wien mit hatte. Von allen ihren Rollen hat sie in der letzten Stagione in Wien die einzige „Semiramide" vor der Vorstellung wieder durchgelesen, weil sie diese Oper selten und seit zwei

Jahren gar nicht mehr gesungen hatte. In der letzten Aufführung von „Don Pasquale" besuchte ich die Patti nach dem ersten Akt in ihrer Garderobe. Mitten in der Conversation verlangt sie plötzlich, man möchte ihr einen Clavierauszug der Oper herbeischaffen. Sie schlägt eine Stelle des zweiten Aktes auf, singt leise zwei Takte und legt das Buch, in der angefangenen Conversation ununterbrochen fortfahrend, bei Seite. „Was war das?" fragte ich. „Nichts; ich kenne die Oper, in der ich vor einem Jahre zuletzt aufgetreten, vollständig auswendig, aber vorgestern habe ich, wie Sie wissen, die Linda gesungen, und da fiel mir eben ein, daß eine Stelle der Linda genau so anfängt, wie ein Satz im zweiten Finale des „Don Pasquale"; ich wollte nur der Möglichkeit vorbeugen, etwa in ein anderes Motiv zu gerathen." Dies ist der einzige Fall einer momentanen Unsicherheit ihres Gedächtnisses, von dem ich weiß; er scheint mir eben so sehr für dieses Gedächtniß selbst, als für die musikalische Geistesgegenwart der Sängerin zu sprechen. Nach zehn Jahren sang mir die Patti eine Mazurka von Strauß vor, die ich ihr im Jahre 1863 manchmal auf ihren Wunsch gespielt und die sie seitdem nicht wieder gehört hatte. Ihr seit frühester Kindheit so virtuos geübtes Instrument, das sie mit einer instinktiven Sicherheit behandelt, wie wir Anderen die gewöhnlichsten Handlangungen, bedarf kaum mehr der Exercitien. Die Patti übt täglich eine halbe Stunde Solfeggien, meist mezza voce; die Rollen selbst wiederholt sie nicht. Nie übt sie eine Miene, eine Geste vor dem Spiegel — „daraus holt man sich blos Grimassen" (singeries) meint sie.

III.

Zu Anfang des Jahres 1863 kam Adelina Patti zum ersten Male nach Wien, gastirte mit ihrer Operngesellschaft im Carltheater und blieb bis Anfangs Mai. Nach ihrer persönlichen Bekanntschaft gelüstete mich wenig, da sie für unfreundlich

galt, doch fügte ich mich wiederholtem Zureden ihres Schwagers Strakosch und folgte ihm eines Vormittags zu ihr. Ich sehe sie noch vor mir, die kleine, blasse, schmächtige Gestalt, in rothwollenem „Garibaldihemdchen", das Haar schlicht gescheitelt, wie sie, ihr Hündchen Cora streichelnd, im Lehnstuhl am Fenster kauert. Beinahe trotzig nickt sie mit dem Köpfchen, Cora erhebt einen bellenden Protest. Ich stand bald auf gutem Fuße mit Beiden, mit dem Hündchen, weil ich ihm schmeichelte, mit Adelinen, weil ich es nicht that. Sie hatte — mit ihrem Vater, ihrem Schwager und ihrer treuen Gesellschafterin Louise — eine kleine Privatwohnung neben der Kapuzinerkirche, in der engen Klostergasse, gemiethet und lebte in diesem ersten Jahre äußerst einfach und zurückgezogen. Von Besuchen, Soiréen und Courmachen war sie keine Freundin, was mit dem Geschmacke ihres sie sorgsam hütenden Schwagers Strakosch sehr übereinstimmte. Es kamen außer mir wenig Leute ins Haus, hin und wieder der Impresario und Kapellmeister der italienischen Oper und die Familie des mit Strakosch verschwägerten Bankiers Fischof. Adelina war ein halb schüchternes, halb unbändiges Naturkind, so recht was die Franzosen mit „sauvage" bezeichnen, gutmüthig und heftig, zu plötzlichen, schnell verrauchenden Zornausbrüchen geneigt, die sich meistens gegen ihren stets sanft begütigenden Schwager Moritz entluden. Sie hatte noch nicht gelernt, sich Zwang anzuthun, liebenswürdig und gesprächig zu sein mit Leuten, die ihr gleichgiltig oder gar antipathisch waren, — eine Kunst, die sie sich in späteren Jahren bewunderungswürdig angeeignet hat. Von ihrer Gutmüthigkeit hat sie auch heute als französische grande dame nichts eingebüßt, aber das amerikanische Naturkind von 1863 erschien mir doch noch interessanter und herzgewinnender. Wenn ich hin und wieder gerade in ihre sehr wechselnde Speisestunde einfiel, mußte ich, ohne Widerrede, mich zu ihnen setzen. Einfacher, bürgerlicher hat kaum jemals eine „Diva" gespeist. Nach Tische spielte ich ihr regelmäßig einige

Walzer von Strauß und Lanner vor, die sie leidenschaftlich gern hörte, dann schob sie, tanzlustig geworden, schnell Tisch und Stühle bei Seite, Strakosch (ein trefflicher Walzerspieler) mußte ans Piano und wir tanzten als einziges, aber um so vergnügteres Paar das Zimmer auf und nieder. Da war es mitunter hochkomisch, wenn der um Adelinens Stimme besorgte Schwager während des Spielens flehentlich bat, wir möchten aufhören. „For Lords sake, um Gotteswillen, tanze nicht, Lina, Du mußt heute Abend singen!" „Das ist meine Sorge", rief sie lachend, hieß ihn weiterspielen und drehte sich in kindlichem Frohmuth weiter. Wie oft hat sie sich später dieser heiteren, friedlichen Tage erinnert!

Auch ihr merkwürdiges Sprachtalent sollte ich da kennen lernen. Ich sagte eines Tages etwas, das ich von ihr nicht verstanden wissen wollte, auf Deutsch zu Strakosch. Da fing sie in komischem Zorn an, plötzlich deutsch zu radebrechen. Sie hatte Alles verstanden, obwol sie erst seit vier Wochen in Wien lebte. Bishin hatte sie kein deutsches Wort vernommen oder gelesen. Sie sprach damals zu Hause immer Englisch, das sie als ihre eigentliche Muttersprache bezeichnet, beherrschte aber das Italienische und Französische eben so vollkommen. So schwer das Deutsche für Ausländer ist, das musikalisch geschulte Ohr scheint mir doch auch den Klang dieser und anderer fremden Sprachen leichter zu fassen und nachzubilden. Ich habe diese Wahrnehmung wiederholt gemacht, so bei der liebenswürdigen Desirée Artôt, die, ohne ein deutsches Wort zu kennen, nach Wien kam und bereits in der nächsten Stagione sich nicht übel verständlich machte.

Musik und Theater füllten damals allein das ganze Thun und Denken der jungen Sängerin aus. Ihr Wesen erschien als die genaueste, naturnothwendige Fortsetzung jener frühen Kinderspiele, von denen sie uns erzählte und die zugleich Traum und Vorschule ihrer künstlerischen Zukunft waren. Solche energische

Einseitigkeit trägt ihre sichere Frucht, aber auch ihre Nachtheile. Ich habe bei Adelina niemals das mindeste Interesse für die höheren Fragen der Menschheit, für Wissenschaft, Politik, Religion wahrgenommen, nicht einmal für schöne Literatur. Ein Buch war allzeit das seltenste Möbel in ihrer Wohnung. Wir Schulmeister können aber nun einmal von dem Wunsche nicht lassen, solche reizende Persönchen auch ein bischen literarisch zu machen, und so drang ich denn in jenem ersten Jahr in Adelina, sie möchte doch etwas lesen. Nun, einen hübschen englischen Roman wolle sie sich allenfalls gefallen lassen. Ich brachte ihr einen der späteren Romane von Boz, welcher durch seine glückliche Mischung von Komischem und Rührendem mir gerade recht passend schien. Das Buch beginnt mit der Erzählung von einer bejahrten Frau, welche einst an ihrem Hochzeitstag von ihrem Bräutigam verlassen und darüber geisteskrank geworden war; sie zieht nun immer wieder ihr vergilbtes Brautkleid an, setzt sich vor die halb versteinerte Hochzeitstorte und wartet auf den Geliebten. Als ich nach einigen Tagen Adelina fragte, wie ihr der Roman gefiele, erwiderte sie aufgeregt, sie habe das Buch angefangen, wolle es aber durchaus nicht weiter lesen. „Das sind lauter Lügen, lauter Lügen, die man mir nicht weiß machen wird; daß eine Frau von ihrem alten Brautkleid und ihrer alten Hochzeitstorte sich nicht trennen will, das ist nicht wahr, das ist nicht möglich, und ich bin kein Kind, dem man solche Sachen zu lesen gibt, — merken Sie sich's nur, ich bin kein Kind mehr!“ Die Naivetät dieses Standpunktes war mir höchst interessant, aber, so reizend sich das auch ansah, es hielt mich von jedem weiteren literarischen Versuche ab. Vielleicht hat der Zeitverlauf auch hierin ihren Horizont erweitert, — ich weiß es nicht. —

Das Repertoire der Patti bestand damals noch durchweg aus heiteren oder halb-ernsten Rollen („di mezzo carattere“,). Noch jetzt, da ihre Stimme und ihr dramatisches Talent sich so

ansehnlich vergrößert und vertieft haben, scheint mir die Patti am vollkommensten in Partien wie Zerlina im „Don Juan", Norina in „Don Pasquale", Rosina im „Barbier". Sie verschmelzen eben am natürlichsten mit der künstlerischen Individualität und der äußeren Erscheinung der Sängerin, Momente, deren ungemeine Wichtigkeit von der Kritik nicht immer genügend anerkannt wird. Damals (1863) sang sie diese heiteren Rollen, wenn auch nicht besser, doch mit noch mehr Lust und jugendlichem Uebermuth, als heute, wo ihre volle Sympathie nur ausgeprägt dramatischen Rollen gehört, auch das Leben sie selbst ernster gemacht hat. Die Neigung für das tragische Fach zuckte damals schon mächtig in der jungen Patti, aber man vertröstete sie damit weislich auf später. Sie hörte es nicht gerne, wenn man Rollen, wie die obgenannten, als ihre eigentliche Domäne bezeichnete und erwiderte mir einmal mit aufgeworfenem Köpfchen: „Ich bin keine Buffa!" Selbst nach der Vorstellung des „Don Juan" äußerte sie, über mein Lob ihrer Zerlina hinwegschlüpfend: „Ich möchte lieber die Donna Anna singen, und ich werde sie auch noch singen."

Ihre erste Rolle in Wien war Bellini's „Sonnambula". Um diesen ersten Eindruck getreulich wiederzugeben, erlaube ich mir eine Stelle aus meiner damaligen Besprechung zu citiren: „Wenn man Gesang, Spiel und Persönlichkeit der Patti als Totalität zusammenfaßt, muß man gestehen, kaum einer reizenderen Erscheinung auf der Bühne begegnet zu sein. Wir haben größere Gesangskünstlerinnen gehört und blendendere Stimmen; wir erinnern uns geistreicherer Darstellerinnen und schönerer Frauen. Allein der Zauber der Patti besteht darin, uns sofort auch jede Rivalin vergessen zu machen. Was sie gibt, ist so ganz ihr eigen, so harmonisch und liebenswürdig, daß man sich rasch fesseln, ja mit Vergnügen auch ein klein wenig blenden läßt. Wenn das zarte Mädchen kleinen Schritts auf die Bühne gehüpft kommt, ihr kindliches, von unbefangener Fröhlichkeit

überquellendes Gesichtchen lächelnd neigt, und dann wieder mit ihren großen glänzenden Rehaugen so gutmüthig klug ins Publikum schaut, — da hat sie auch schon die Herzen gewonnen. Nun beginnt sie zu singen, zu spielen und Auge und Ohr sagen gerne Ja zu dem voreiligen Urtheil, das das Herz gesprochen. Welch jugendfrische Stimme, die in dem weiten Umfang vom C bis zum dreigestrichenen F sich mühelos und ausgeglichen bewegt! Dieser silberhelle, ächte Sopran klingt namentlich in der Höhe ungemein klar und distinct, die Mittellage hat einen kleinen Anflug von Schärfe, der aber mehr den Eindruck herber Morgenfrische macht; der Tiefe fehlt es noch an Kraft. Hervorragend durch Weichheit oder Wärme ist die Stimme nicht, auch kann man deren Kraft nur im Verhältniß zu dem zarten Körper der Sängerin überraschend nennen. Einer großen Steigerung und höchster dramatischer Wirkung scheint dies Organ kaum fähig, wird aber weislich nie bis an die Grenzen dessen geführt, was die Künstlerin vollständig bewältigt. Ihre Bravour ist sehr bedeutend, noch glänzender in Sprüngen und Staccatos, als in gebundenen Passagen. Ueber dem Allen aber liegt ein unendlicher Liebreiz." Der Verfasser dieser gewiß sehr maßvoll lobenden Kritik wurde damals von einem pattifeindlichen Theil der Wiener Journalistik als Enthusiast angefochten. Einige Journale hätten damals die Patti gerne als eine Modesache hingestellt, von der in einigen Jahren Niemand mehr sprechen würde. Die Zeit hat das Gegentheil schlagend bewiesen.

Angefochten wurde in jenem ersten Jahr insbesondere ihre „Lucia". Auch mich entzückte diese Rolle nicht in dem Maße, wie ihre Rosina oder Norina. Wer die Patti auch nur *gesehen* hat, konnte nicht zweifeln, daß sie mehr für das muntere, naive Fach, als für das Tragische und Heroische geschaffen sei. Was ist denn aber an dieser Donizetti'schen Lucia Heroisches oder Hochdramatisches? Lucia ist ein liebliches, schwaches, etwas verzärteltes Geschöpf, das im ersten Act ihrem Geliebten Alles

verspricht, im zweiten ihrem Bruder nichts abschlagen kann und so für den dritten Act nichts Anderes übrig hat, als ihr bischen Verstand zu verlieren. Adelina Patti spielt die Lucia nicht im „großen Stil", aber der „große Stil" steckt auch nirgends in der Lucia. Was man an dieser Sängerin als Mangel an Größe gerügt hat, fällt beinahe zusammen mit ihrer körperlichen Kleinheit. Dies zarte Figürchen kann unmöglich imposant einherschreiten; diese Arme können nicht in weiten Bogen ausgreifen und plastische Studien zur Niobe ausführen. Mit einem Wort, die Patti ist durch ihre Erscheinung gehindert, die Lucia aus der Donizetti'schen Sphäre in eine höhere, gewaltigere zu erheben. Von den Sängerinnen, die mir zu hören vergönnt war, hat dies auch keine vermocht, und — was die Hauptsache bleibt — mit größerer Meisterschaft hat auch keine die Rolle gesungen. Das Vollendetste und Entzückendste waren jedoch die heiteren Partien der Patti: vor Allem die Zerlina im „Don Juan". Die Patti gab uns das wahrhafte Ideal der Zerlina. Natürlicher und liebenswürdiger kann Mozart in seinen holdesten Träumen dies Phantasiegebilde nicht gesehen haben, in das er nach Oulibischeffs artiger Bemerkung sich selbst verliebt zu haben schien, wie Pygmalion in seine Statue. Die Zerlina der Patti wirkt wie eine schöne Naturerscheinung, so in sich vollendet, unbewußt und unerklärlich. Sie läßt sich nicht nachahmen, selbst mit den höchsten Mitteln der Kunst nicht. Das höchste und entscheidendste Kunstmittel, das die Patti für diese Rolle mitbringt, das einzige beinahe, was sie anwendet, ist die Natur. Die ganze Leistung durchweht der angeborene Frohsinn einer reingestimmten Seele, die natürlichste, dabei individuellste Anmuth. Die meisten Zerlinen verfallen entweder in falsche Empfindsamkeit oder in bewußte Koketterie. Die Zerlina der Patti streift weder an das eine, noch an das andere. Ein fröhliches Blut, etwas unbesonnen und eitel, aber durchweg harmlos und unerfahren, tritt sie Don Juan entgegen. Mit

der Neugier überraschter kindlicher Eitelkeit, nicht mit dem widerlichen Verständniß der Koketterie hört sie die Betheuerungen dieses schmucken faux-bonhomme. Aus ihrem köstlichen „Andiam!“ klingt weder eine angebliche Leidenschaft für Don Juan, noch entgegenkommende Lüsternheit, sondern nichts als die unüberlegte Bereitwilligkeit eines geschmeichelten Bauermädchens, das sich, sobald es die Gefahr erkannt hat, sogleich mit dem Instinct der Unschuld wieder zurechtfindet. Die Patti hat mehr durch genialen Instinct als auf dem Wege der Reflexion das Bedenkliche in der Zerlina nicht nur besiegt, sondern den schönen Schein hervorgezaubert, als wäre Bedenkliches gar nicht vorhanden. Kaum brauche ich beizufügen, daß sie die Zerlina nicht nur vollständig in Mozarts Geist, sondern auch buchstäblich getreu singt.

Durch dieselben Vorzüge und überdies noch durch die Entfaltung blendender Gesangsvirtuosität glänzt die Patti als Rosina in Rossini's „Barbier“, als Norina in Donizetti's graziöser Oper „Don Pasquale“. Vermochten wir die Klagen der Sonnambula, der Lucia noch wärmer, noch tiefer aus dem Herzen heraufgeholt denken, — die Rosina, die Norina können wir uns graziöser, glänzender, natürlicher nicht vorstellen. Der Gesang so hell, stark und morgenfrisch wie Lerchenschlag, das Spiel durchweht von köstlicher Laune und von anmuthigstem Realismus. In Rossini's „Barbier“ ließ sich vielleicht am besten die erstaunliche Technik der Patti studiren. Sie ist gegenwärtig die einzige, die letzte Sängerin, welche noch vollständig die Traditionen des Rossini'schen Gesangsstils besitzt. Sie hat dies auch in der letzten neuen Rolle bewährt, die sie in Wien gesungen (1877) in Rossini's „Semiramide“. Gewiß vermag auch die Gesangskunst der Patti dieses rettungslos verblichene Werk nur zu einem Scheinleben zu erwecken, dennoch freuten wir uns des kaum wiederkehrenden Erlebnisses, die, unsrer Generation nur dem Namen nach bekannte Oper von der einzigen Sängerin zu hören, die heutzutage noch im Stande ist,

sie mit vollendeter Meisterschaft zu singen. Der Doyen der europäischen Musikkritiker, W. von Lenz in Petersburg, nennt sie den „Paganini der Vocalvirtuosität," nicht blos seiner Bravour wegen, sondern weil von allen großen Violinisten „keiner so unkörperlich, so absolut und identisch mit seinen Saiten das Instrument je angegriffen. Wenn Paganini anfing, schien er, sozusagen, fortzufahren." Paganini habe ich selbst nicht mehr gehört, aber an der Patti ist mir sofort auch der eigenthümliche, nur bei großen Instrumentalvirtuosen beobachtete Stimmansatz aufgefallen, da sie gleich die erste Note mit der Sicherheit und absolut richtigen Intonation anschlägt, welche die meisten Sängerinnen erst im Verlauf der Cantilene erreichen.

Im Frühjahr 1863 verließ die Patti Wien, das sie nicht früher als 1872 wiedersehen sollte. Vor ihrer Abreise erlebte sie noch einen kleinen Schrecken, der erst in London auf sonderbare Weise enden sollte. Adelina erblickte eines Abends im Theater einen jungen Mann, der sie unverwandt anstarrte. „Er ist wieder da", flüsterte sie ängstlich ihrem Schwager Strakosch zu. Der elegante Jüngling war ein belgischer Baron B., welcher der Patti überallhin nachreiste, vor ihren Fenstern promenirte, an ihrem Theaterwagen lauerte und in zahlreichen verliebten Briefchen um die Erlaubniß flehte, sie besuchen zu dürfen. Die Briefe wurden nie beantwortet, Adelina lebte wie gesagt sehr eingezogen und machte sich über schwärmerische Verehrer gern lustig. Mit dem Ernst einer Herzensneigung unbekannt und zu kindischem Schabernack geneigt, mag sie einmal aus Spaß mit dem seufzenden Ritter Toggenburg kokettirt, vielleicht ihm gar angedeutet haben, sie sei bewacht und verhindert, Jemanden zu empfangen. Der verliebte Baron setzte sich nun in den Kopf, Adelina schmachte in fürchterlicher Gefangenschaft unter der Obhut ihres Vaters und Schwagers, aus welcher er sie um jeden Preis befreien müsse. Er folgt ihr von Wien nach London und setzt dort eine gerichtliche Klage gegen Strakosch und den alten

Patti ins Werk, welche nach seiner Angabe die Aermste gefangen halten, übel behandeln und sogar darben lassen. Da der Baron selbst minderjährig, also nicht berechtigt war, als Kläger vor Gericht aufzutreten, stellte er einen Mr. M. auf, welcher als „next friend" der Patti in ihrem Namen klagen mußte. Es war eine kurze, aber merkwürdige Verhandlung vor dem Gerichtshof, ein juristisches Unicum. „Adelina Juana Maria Patti, ein Kind unter zwanzig Jahren", erschien mit den beiden Geklagten Salvatore Patti und Moritz Strakosch. Das mir vorliegende Protokoll dieser Verhandlung vom 12. Mai 1863, das mir Adelina nebst ihrem „Affidavit" (beschworene Aussage) aus London schickte, führt zuerst die schrecklichen Anklagen auf. Hierauf beschwor Adelina, daß sie ihren angeblichen „nächsten Freund", den Kläger, niemals zuvor gesehen, noch seinen Namen je gehört, daß die Klage gegen ihr Wissen und Willen angebracht sei, und sie von ihrem Vater und Schwager stets auf das Liebevollste, allen ihren Wünschen gemäß, behandelt werde. So endete diese drollige Verhandlung mit schmählichster Niederlage des ritterlichen Barons von der Mancha und seines majorennen Sancho Pansa, welche Beide nie wieder von sich hören ließen.

IV.

Ich sah die Patti erst im Frühjahr 1867 in Paris wieder. Auf der Bühne hörte ich keine neue Rolle von ihr, das Repertoire der „Opéra italien" war das abgespielteste von der Welt, — drängten sich doch die Zuschauer massenhaft zu den alten Opern, wenn nur die Patti sang. Neu hingegen erschien mir der sociale Fortschritt Adelina's im Vergleich zu ihrem bescheidenen Leben in der „Klostergasse". Eine elegante Wohnung in der „Avenue de l'Impératrice", Besuche in Fülle, sogar einige glänzende Soiréen, in welchen ich eine Auswahl von Berühmtheiten antraf. Ich machte da unter Anderen die Bekanntschaft des genialen Illustrators Gustave Doré und des berühmten

Sportsmanns und Vortänzers am Napoleon'schen Hofe, Marquis de Caux. Beide Herren brannten lichterloh für Adelina. Diese behandelte Beide gleich freundlich, ohne einen von ihnen auszuzeichnen, oder an eine Verbindung mit ihnen zu denken. Die beharrlichen Bemühungen des Marquis siegten schließlich doch, wie bekannt, und im nächsten Jahre, 1868, wurde das Paar in London getraut.

Wer Adelina je mit dem Marquis verkehren gesehen, — vor wie nach der Hochzeit — der war sich darüber klar, daß sie ihn nicht aus Liebe geheirathet. Sie kannte nicht die Liebe, „die große Passion", und so glaubte sie füglich, ohne dieses ihr unbekannte Element einen Mann heirathen zu können, den sie für einen „accomplished gentleman" hielt und als ihren enthusiastischen Verehrer kannte. Die aristokratischen Kreise waren ihr, die man als eine Königin behandelte, freilich auch offen gestanden, bevor sie „Marquise" geworden, doch mochten der Titel und die hohen Verbindungen ihres Bewerbers ihrem kindischen Sinne immerhin schmeicheln.

V.

Im Frühling 1872 kam Adelina, nach neunjähriger Abwesenheit, wieder nach Wien, zum ersten Mal in Begleitung ihres Gatten, und gastirte mit ihrer Gesellschaft im Theater an der Wien. Seitdem ist sie alljährlich wiedergekehrt, hat vor drei Jahren in dem neuerbauten Hause der „Komischen Oper", in den beiden letzten Jahren im kaiserlichen Hofoperntheater gesungen. Jedesmal erschien uns der oft gehörte Liebling wie eine holde Neuigkeit und brachte uns Kritiker in immer größere Verlegenheit, was sich noch Neues sagen ließe über diese in sich vollkommene Erscheinung. Diese längere zweite Periode ihrer Wirksamkeit, von 1872 bis 1877, läßt sich füglich in Einem Zusammenhange besprechen. Zu den Opern, die sie bereits früher hier gesungen, kommen neu hinzu: „Trovatore" und

„Rigoletto“ von Verdi, „Dinorah“ und die „Hugenotten“ von Meyerbeer, „Julia“ und „Margarethe“ von Gounod, „Linda di Chamounix“ von Donizetti, die „Puritaner“ von Bellini, „Martha“ von Flotow, „Semiramide“ von Rossini*). Das Wiedersehen der Patti nach so vielen Jahren war ein künstlerisch sehr erfreuliches. Die Huldigungen, welche sie seither in ganz Europa empfangen, vermochten sie nicht zu blenden, sie hat sich selbst nicht für eine unfehlbare „Diva“ gehalten, sondern an ihrer künstlerischen Vervollkommnung redlich gearbeitet. Der ganze Blüthenzauber ihres Naturells war ihr treu geblieben, neben demselben reifte mittlerweile ihre Kunst zu prachtvoller Frucht. Mußten wir im Jahre 1863 die Enthusiasten noch davor warnen, für ein Phänomen an vollendeter Gesangskunst zu halten, was in seiner Totalität allerdings ein Phänomen war, — jetzt mußten wir die Patti als die größte Gesangskünstlerin anerkennen. Jener unwiderstehliche Reiz, welcher das erste Auftreten Adelina's so eigenthümlich umgeben hatte, ihre reine Freude am Singen und Darstellen, er war ihr mit den Jugendjahren nicht abhanden gekommen. Eine gottbegnadete Natur durch ihre Begabung, ist die Patti zugleich eine der glücklichsten durch ihre unversiegbare Freude an ihrem Beruf. Diese Eigenschaft geht nicht immer Hand in Hand mit dem Erfolge. Carlotta Patti ersehnt den Tag, an welchem sie nicht mehr zu singen nöthig haben wird. Ihrer Schwester Adelina ist Singen und Spielen Lebensbedürfniß, und solche leidenschaftliche Künstlernaturen gewinnen bald einen magnetischen

*) Viele Rollen ihres reichen Repertoires, in welchen die Patti in London und Petersburg glänzt, haben wir in Wien leider niemals von ihr gehört: die „Regimentstochter“ und den „Liebestrank“ von Donizetti, den „Nordstern“ von Meyerbeer; „La gazza ladra“ und „Cenerentola“ von Rossini, die „Krondiamanten“ von Auber, „Aïda“ von Verdi, „Figaro's Hochzeit“ (Susanna) von Mozart, „Il matrimonio segretto“ von Cimarosa u. A.

Rapport zum Publikum. Wir fanden nun an der Patti nicht blos das musikalische Talent noch gewachsen, sondern auch das dramatische. Die Auffassung erschien vertieft, die Darstellung verfeinert, ihr immer aufmerksames stummes Spiel musterhaft. Eine so ausdrucksvolle, fein ausgemalte Darstellung, wie ihr stummer Abschied von Alfred (2. Akt der „Traviata") war der Patti 1863 noch unerreichbar. Dabei hatte die Stimme selbst auffallend gewonnen; man freute sich der größeren Fülle und Schönheit der tiefen Töne, welche, neun Jahre früher noch unreif klingend, jetzt an die dunkle Tonfarbe einer Cremoneser Viola mahnen.

Von ihren neuen Rollen erreichte die Leonore in Verdi's „Trovatore" beinahe die höchste Wirkung. Bewunderungswürdig ist ihr Vortrag der beiden Arien, welche bekanntlich nach einem üppigen, ausdrucksvollen Andante in ein triviales Allegro übergehen. Die langsamen Sätze singt die Patti breit und ausdrucksvoll; in den Allegros hilft sie durch zweierlei über das Bedenkliche der Composition hinweg. Zuerst durch eine blendende Virtuosität, welche den Componisten in tiefen Schatten rückt. Man muß hier das silberhelle Schmettern dieser unfehlbaren Stimme gehört haben, welche mit den erstaunlichsten Schwierigkeiten spielt und die entlegensten Intonationen, die höchsten Noten mit einer Sicherheit anschlägt wie die Tasten eines Claviers. Sodann weiß sie durch die Art der musikalischen Phrasirung, durch Miene und Geberde das Gemeine dieser Allegro-Motive zu mildern und bis zu einem gewissen Grade zu adeln. Die meisten Sängerinnen verbreiten mit ihrem „Ich lächle unter Thrä-ä-ä-nen, der Tod ist mir die höchste Lust" unbezwingliche Heiterkeit, weil sie eben in ihrer Tonbildung und Mimik nur die Farbe herausfordernder Lustigkeit für diese Melodieen finden. Aber in solcher Situation, wie die Leonorens im zweiten und vollends im vierten Akt, lacht man nicht, wenn man eine dramatische Künstlerin ist, mag der Com-

poniſt hingeſchrieben haben, was er wolle. Es iſt nicht Alles, aber doch viel, was an ſolcher Stelle ein Blick, eine Geberde vermag. Freilich läßt ſich das nicht von jeder Sängerin aneignen, ſo wenig, wie das ſcharfgeſchnittene, marmorblaſſe Antlitz mit den zwei ſchwarzen Flammen, die mit jedem Aufſchwung der Melodie zu wachſen ſcheinen. An dieſe Rolle reiht ſich ebenbürtig die „Traviata“. Mir erſcheint ſie noch überzeugender und anſprechender, inſofern nämlich die Rolle ſammt der ganzen Oper an Natürlichkeit, Empfindung und muſikaliſchem Reiz über dem „Trovatore“ ſteht. Ueber die Stilloſigkeit und Gewaltſamkeit des „Trovatore“ hinaus bedeutet die „Traviata“ jedenfalls einen Fortſchritt Verdi's, ſowie auch ihre Herkunft aus einem wirkſamen, geſchickt angelegten Theaterſtück ihr dramatiſch zum Vortheil gedeiht. Perſonen und Handlung der „Traviata“ entwickeln ſich vor unſern Augen, ſind verſtändlich und erzwingen mehr oder minder unſere Theilnahme, während die Charaktere und Situationen im „Trovatore“ wie aus der Piſtole geſchoſſen, als brennendes Werg auf die Scene fliegen, und obendrein die Vorhandlung ſo unverſtändlich iſt, daß ſelten ein Zuſchauer dahinter kommt, welcher von den beiden jungen Herren das geſtohlene und verbrannte, und welcher das nicht geſtohlene und nicht verbrannte Kind ſei. — Einen Fehler hat die Violetta der Patti, — einen Fehler, den wir lieber rühmen als tadeln möchten — ſie iſt keine „Traviata“, keine „Cameliendame“. Der prickelnde haut-goût der Demimonde, welchen Deſirée Artôt, die geiſtreiche Franzöſin, dieſer Figur mit ſo viel Eleganz zu verleihen wußte, fehlt gänzlich bei der Patti. Wenn dieſe in der erſten Scene mit kindlicher Fröhlichkeit eintritt, ſo ſcheinen die Camelien an ihrer Bruſt ſich in Lilien zu verwandeln. Ihr Vortrag der erſten Arie gleicht einem Blüthenregen, und im letzten Akt findet ſie die rührendſten Töne. So verſchiedenartige Schattirungen des Piano bis zum erſterbenden Pianiſſimo, wie in dieſer Sterbeſcene,

— so merkwürdige Uebergänge vom mezza-voce zum Fortissimo wie in ihrem Duett mit Alfred haben wir noch nie zuvor gehört.

Was mich einzig und allein ein wenig störte in dieser Scene, ist das zwei bis drei Mal angebrachte Husten, womit die Patti, wie alle Sängerinnen dieser Partie, die Lungensucht glauben charakterisiren zu müssen. Es nützt absolut nichts, ihnen das Widersinnige und Unästhetische dieser „Nüance" zu erklären, und daß eine Lungensüchtige nicht zugleich mit voller Stimme *singen* könne; weshalb es denn hinreicht, Violetta als eine Todtkranke vorzustellen, ohne die Pathologie der bestimmten Krankheit. Die Patti folgte diesem Rath ein einziges Mal, während ihres ersten Gastspiels, gleich in der nächsten Vorstellung hustete sie wieder und thut es heute noch etwas stärker. Es hält eben sehr schwer, ihr irgend etwas einzureden, was nicht aus ihrem eignen Kopf und Willen kommt.

Eine neue Rolle, mit der uns die Patti überraschte, war „Dinorah", — vielleicht ihre vollendetste Leistung. Ich habe gelegentlich der Analyse dieser Meyerbeer'schen Spätfrucht in meiner „Modernen Oper" auch die Darstellung der Titelrolle durch die Patti charakterisirt und kann mich darauf berufen. „Dinorah" war mir immer widerwärtig gewesen, trotz ihrer feinen, geistreichen musikalischen Details, — fast so widerwärtig wie vordem die „Traviata", die ich zum ersten Mal in sehr roher, schlechter Aufführung kennen gelernt. Ich gestehe, daß die *Patti* mir das Anhören, ja das wiederholte Anhören beider Opern zu einem recht vergnügten, ja so lange sie auf der Bühne ist, zu einem sehr genußreichen, gemacht hat. Es liegt in einer vollendeten Reproduction oft eine größere Macht, als man vorher selbst für möglich gehalten hätte.

Es folgten nun zuletzt zwei Rollen der Patti, die ich nicht in gleichem Maße rühmen kann, wie die genannten: *Valentine* in den „Hugenotten" und *Gretchen* in Gounods

„Faust“. Adelina singt beide mit leidenschaftlicher Vorliebe, ohne sich dabei der Grenzen ihres dramatischen Talents und der widerstrebenden Eigenthümlichkeiten ihrer Individualität klar bewußt zu sein. Einen Uebergang zu diesen beiden tragischen Rollen bildet schon die Julia in Gounods „Romeo und Julia“. Aber in dieser Rolle bringt sie im ersten Akt ein so vollendetes Meisterstück und noch im zweiten so viel des Anmuthigen und Schönen, daß man dann die nicht ausreichende Tiefe und Leidenschaftlichkeit in der zweiten Hälfte der Oper leichter hinzunehmen geneigt ist. Als Julia hat die Patti für's erste, was den meisten Darstellerinnen dieser anspruchsvollen Partie fehlt: die Glaubwürdigkeit der äußeren Erscheinung. Und nun ihr Gesang! Ihr Vortrag der Walzer-Arie im ersten Akt ist für sich ein kleines Wunder: vollendete Gesangskunst, gepaart mit dem reinsten Geschmack und der lieblichsten Natürlichkeit. Die Patti singt das Stück, welches fast alle Sängerinnen einen Ton tiefer transponiren, in der Originaltonart G-dur; die Leichtigkeit, mit der ihre helle Silberstimme die hohe Lage beherrscht und die immer wiederkehrenden a, h, c anschlägt, erfreut und erfrischt wie ein fröhlicher Morgen. Immer streng im Takte, gestaltet sie doch innerhalb desselben den Rhythmus mit individueller Freiheit, nichts wird geschleppt, noch gejagt und doch Alles bis in die leisesten Tonschwingungen belebt. Mit wie feinem musikalischem Gefühl bringt sie gleich anfangs die drei Mal wiederholten Vorschläge des Themas, nicht scharf und geschnellt, sondern als ruhig-bewegten Hauch — und später die auf- und niedersteigende chromatische Scala, nicht etwa als gesungenen Sturmwind, sondern mit unvergleichlicher Ruhe und Reinheit, jede Tonstufe wie in Marmor meißelnd! Ein ebenbürtiges Seitenstück zu ihrem Schattenwalzer in „Dinorah“; hier wie dort die schärfste Bestimmtheit der Zeichnung und darüber der lieblichste Duft und Farbenschmelz ausgegossen. Von beiden Tanzweisen weiß sie jeden trivialen Beischmack zu tilgen

und erhebt zu reiner Schönheit, was sonst im besten Fall ein gelungenes Bravourkunststück bleibt. — Ein anderes Seitenstück dazu ist der Walzer von Benzano, den die Patti in Donizetti's „Linda" einlegt, in welchem sie einen Triller von sieb-zehn Takten in Einem Athem singt, lächelnd, als wäre es Kinderspiel! Ein viertes Pendant endlich die im Walzertempo gehaltene Arie der Mireille in Gounods gleichnamiger (in Wien sanft durchgefallener) Oper. Die blitzschnellen hohen Staccatos, die sie am Schluß, vollkommen im Strom des Rhythmus, einfügt, bezeichnen den Gipfel absoluter Gesangsvirtuosität.

Als reine Gesangsleistung ist auch die Valentine (in den „Hugenotten") vollendet, ist es doch immer die Patti, welche singt. Aber eine gewisse Anstrengung, ihrer Stimme die höchste Kraft abzugewinnen, ein Uebereifer in dem Streben nach äußerster Energie des dramatischen Ausdrucks beeinträchtigt hier gerade den eigenthümlichen Reiz dieser Sängerin. Die Patti ist eine vorwiegend musikalische Natur; die Schauspielerin, obwol alle italienischen Rivalinnen überwiegend, steht in zweiter Linie. Es fehlt zwar ihren Rollen niemals das dramatische Leben und die Charakteristik; dieser gestattet sie aber keinen Schritt über die Grenzen des musikalischen Wohllauts hinaus. Letzterer ist mehr oder minder immer geopfert, wo der „dramatische Ausdruck" überspannt wird. Unsere berühmten deutschen Sängerinnen und die unberühmten Alle wissen das ebenso gut, kehren aber trotzdem das Verhältniß um und opfern willig musikalische Form und Schönheit der zugespitzten „dramatischen" Charakteristik. — Die Patti ist ferner die ideale Verkörperung der italienischen Musik, nicht die der französischen oder deutschen, deren oft verschwimmende, dämmernde Gestaltungen keineswegs immer die Tageshelle und Klarheit des italienischen Himmels vertragen. In der Valentine herrscht das Hochdramatische, das Starke und Gewaltsame mit jener Schärfe

vor, welche die französische Große Oper charakterisirt. Gerade den höchsten, eigenthümlichsten Vorzügen der Patti eröffnet die Valentine keinen Spielraum, weit mehr würde dies die Rolle der Königin thun. Sachen, die nur sie oder die Niemand so vollendet machen könnte wie sie, kommen in der Valentine nicht vor. Hingegen fordert die Rolle von der Sängerin eine Reihe von Effecten, die geradezu auf die Wucht der Stimme, auf anhaltend starke und breite Tonbildung gestellt sind. Um diese Effecte zu erreichen, muß die Patti ihre ganze Kraft aufbieten. Die Energie, mit welcher sie solche Hindernisse besiegt, verdient Bewunderung; aber während wir diese Bewunderung durch lauten Applaus manifestiren, suchen wir damit zugleich ein Bedauern in uns zu überlärmen, daß diese süße Stimme und diese holde Kunst ohne Noth derlei Gefahren aufsuche. Nicht blos der stimmliche Kraftaufwand, auch die bis zum Zerreißen angespannte dramatische Leidenschaft der Rolle widerstrebt der harmonischen Natur der Patti. Zwar spielt sie die Rolle mit großer Lebendigkeit und charakteristischem Detail, aber gerade die Anstrengung, sich in Ton und Mimik unausgesetzt auf dem schwindelndsten Höhenpunkt der Leidenschaft zu erhalten, läßt argwöhnen, es sei dieser übermäßige Seelensturm mehr anempfunden, als wahrhaft erlebt und gefühlt. Die einzelnen rührenden, schmerzlich-bewegten Scenen in der Traviata, Linda, Dinorah sind doch etwas anderes. Diese Charaktere gehen von Lust zu Leid über, Violetta sogar zum Sterben; dem tragischen Heroismus jedoch, dem unausgesetzten Kampf der Valentine, stehen jene duldenden Charaktere fern. „La Traviata" verhält sich zu den „Hugenotten" wie ein Conversationsstück zur historischen Tragödie. Die Kunst der Patti weiß auch letzterer nahe zu kommen, aber die Natur hat sie nicht dafür geschaffen. Adelina Patti, die noch vor wenigen Jahren sich auf die opera-buffa und semi-seria beschränkte, hat energisch die Grenzen ihrer Kunst erweitert und ist darob zu loben, wie

jeder Künstler, der nicht stille steht, dessen Streben nicht in der Bequemlichkeit des Besitzes und den Wogen des Erfolges erlischt. Trotzdem werden wir die Patti jederzeit im Anmuthigen, das ja den Ernst und die Empfindung nicht ausschließt, zuhöchst stellen.

Auch das Gretchen der Patti befriedigt weniger als ihre anderen Rollen. Gesungen war Alles wunderbar schön, der schlichte Vortrag des „König von Thule", der glänzende der „Schmuckarie" von Niemandem zu übertreffen. Aber es stand immer die Patti vor uns, nicht das Gretchen. Es wäre kurzsichtig, dies der Künstlerin schlechtweg zur Last zu legen und etwa als eine Lücke ihrer Kunst auffassen zu wollen, was im natürlichen Zusammenhang mit ihrer Persönlichkeit und ihrer nationalen Empfindungsweise steht. Die schwarzen Haare meine ich nicht, da wäre ja mit einer blonden Perrücke allem Uebel abgeholfen, allein die scharfgeschnittenen Züge der Patti arbeiten fast immer in einer leidenschaftlichen Bewegung, welche dem Bilde unseres deutschen Gretchens widerspricht. Schon bei dem geringsten Ausdruck von Schmerz bekommt ihr Gesicht etwas Heftiges, Aufgeregtes, bei gesteigerter Leidenschaft fast etwas Wildes. Die weitgeöffneten glühenden Augen, das lauernd vorgebeugte Haupt, die leicht herabgezogenen Mundwinkel, ein vollkommenes Bild südlich aufflammender Leidenschaft, — aber der Gegensatz zu dem stillen, tiefen Gemüthsleben Gretchens. Der Ausdruck ruhiger, seelenvoller Innigkeit und halb verschlossener Empfindung ist ihr nicht gegeben. Wie in der italienischen Musik, so dringt bei ihr jede Erregung gleich auf die Oberfläche, wird plastisch und taghell. Auch darin gleicht sie, die ächte Italienerin, der Musik ihrer Heimath, daß beide das einfach Rührende nur selten und ausnahmsweise bringen. Kein Zweifel, daß die Valentine der Lucca, das Gretchen der Nilsson diese Leistungen der Patti übertreffen, weil da nicht blos die Kunst, sondern zugleich die ganze Individualität der Sän-

gerinnen mit dem dargestellten Charakter zusammenfallen. In allen anderen Aufgaben, welche diese Grenze nicht berühren, bleibt uns die Patti ein unerreichbares Muster und eine unnachahmliche Natur.

VI.

Im Jahre 1877 kam die Patti, wie im Vorjahre, Anfangs März — unmittelbar nach ihrem Petersburger Gastspiel — nach Wien. Aber diesmal ohne den Marquis. Es war in Petersburg zwischen Beiden zu heftigen Auftritten gekommen, die ihren letzten Anlaß in de Caux' Eifersucht gegen den Tenoristen Nicolini hatten, und die gerichtliche Scheidung von dem Marquis veranlaßten.

Adelina Patti lebte in Wien während ihres, diesen Ereignissen nachfolgenden Gastspieles in strengster Zurückgezogenheit, zeigte sich weder im Theater noch sonst an einem öffentlichen Orte. Auf der Bühne unverändert heiter und rührig, erschien sie mir jetzt daheim nicht mehr in dem alten Frohsinn; wie zwischen zwei trüben Schatten stand sie nachdenklich zwischen den letzten schlimmen Erlebnissen und einer ungewissen Zukunft. Das Wiener Publicum ließ sie das Odium nicht empfinden, das eheliche Zerwürfnisse stets auf die Frau werfen; es ignorirte die „Marquise" und feierte aus vollem Herzen und aus vollen Kehlen Adelina Patti.

Von den beiden Tenoristen, mit denen Adelina Patti zuletzt in Wien abwechselnd sang, war nicht der ihr nahestehende Nicolini, sondern der jüngere Masini Liebling des Publicums. Ueber diesen Sänger, dessen schnelle Berühmtheit von Verdi's Requiem datirt, dürften einige Worte hier gestattet sein. Der Klang seiner Stimme, süß und kräftig zugleich, jugendfrisch ohne einen Rest von Unreife, entzückt augenblicklich. Wie einst Fraschini, dem er freilich an Kraft nachsteht, so hat Masini mit den ersten drei Tönen seine Hörer gefangen. Aber ein

dramatiſcher Sänger iſt er noch weniger, als Fraschini es war. Nicht nur ſeine Haltung und ſeine Geſichtsmuskeln bleiben ſteif, unbeweglich und gleichgiltig, ſelbſt ſein Blick weiß nichts von dem, was er uns vorſingt. Sein Auftreten als Alfredo im erſten Akt der „Traviata“ war das perſonificirte Phlegma; er trank Champagner und ſang Mandelmilch. Beſſer gefiel er uns im zweiten Akte und noch beſſer als Herzog in „Rigoletto“, obgleich er auch da unter dem Nullpunkt ſchauſpieleriſcher Anforderungen ſtand. Als Fernando in Donizetti's „Favorita“ entzückte Maſini durch Schmelz und weichen Wohllaut. Von einer dramatiſchen Auffaſſung dieſer Rolle, die dem Darſteller große und lohnende Aufgaben ſtellt (man denke an Roger), war aber bei Maſini nicht die Rede. Wenn er wenigſtens den alleräußerlichſten Formen einer Darſtellung nachkäme! Maſini ſpielt den Fernando wie ein Ballettänzer, wohlgemerkt wie ein Ballettänzer mit einer Gelenksentzündung, welche ihm die gewohnten telegraphiſchen Armbewegungen nur halb zu machen geſtattet. Noch merkwürdiger als ſeine dürftige Action iſt das gänzliche Fehlen jeglichen Geſichtsausdrucks. Es laſtet auf Maſini's jugendlichem und feingeſchnittenem Antlitz eine verſteinerte Melancholie, wie man ſie oft an einfachen Naturmenſchen beobachten kann, die fortwährend an alles Unglück der Welt zu denken ſcheinen, während ſie thatſächlich an gar nichts denken. Wenn Fernando freudeſtrahlend nach ſeiner Vermählung aus der Capelle tritt mit dem Allegro: „Ah, mes seigneurs, partagez ma joie!“ zeigt Maſini ein Trauergeſicht und dazu eine Adagio-Haltung, als ſollte er zur Hinrichtung abgeführt werden. Es iſt einfach komiſch, und darin liegt wieder das Gute, das wir aus jedem Uebel ziehen ſollen. Denn ernſtlich ärgern kann man ſich nicht über ſolche abſolute Harmloſigkeit. Maſini macht uns den Eindruck, als ſei er während der Todtenmeſſe von Verdi in einen Zauberſchlaf verſenkt worden und ſpiele nun im Traume Opernpartien. Aber dem Zauber ſeiner

Stimme entrinnt man nicht, umsomehr, als es keineswegs die blos elementare Macht des Organs, sondern gleichzeitig die gute Schulung desselben ist, Methode und Geschmack des Vortragenden, was sich Anerkennung erzwingt. Nur einige affectirte Manieren — Gesangskoketterien, die zum größeren Theile nicht einmal ihm, sondern dem italienischen Gesammt-Tenoristenthume angehören — stören uns in Masini's Vortrag: das plötzliche Ansetzen eines Pianissimo an das Forte und Fortissimo (es verräth immer eine kühle, nüchterne Seele); dann das unleidliche Dehnen des Ritardandos und Aushalten der vorletzten Note, um mit dem Pianissimo und der Länge des Athems zu prunken, und was solcher süßer Effectchen mehr sind, deren stereotype Wiederkehr man in jeder Nummer genau vorhersagen kann. Immerhin ist ein jugendlicher Tenor, der durch ruhige Schönheit des Gesanges wirkt, ohne zu schreien und zu tremoliren, ein Juwel in der gegenwärtigen Ausstattung der italienischen Oper, ein Juwel, das uns am schönsten erscheint, wenn es neben der Patti glänzt. Die Stimmen der Patti und Masini's verschmelzen so wunderschön im Duett, daß man sich wie getragen fühlt von den Wellen des Wohllautes. So lange es solche Stimmen, solche Sänger gibt, so lange wird es auch Componisten geben, die sich unterstehen, in ihren Opern Duette und Terzette zu schreiben. Für längere Zeit dürfte das freilich nur noch in Italien vorkommen, jenseits des Hojotohob.

Wenn ich für mein Thema einen ungebührlich großen Raum in Anspruch genommen, so geschah dies, weil ich in der Patti die mit den schönsten Stimmmitteln und größtem musikalischen Talent begabte Repräsentantin vollendeter Gesangskunst erblicke. Und diese Kunst hoch zu halten, sie an Mustern wie die Patti zu studiren, dazu haben wir in Deutschland ganz besondere Ursache. An allgemeiner Bildung dürften unsere deutschen Sänger den italienischen größtentheils überlegen sein,

in der für den Künstler unentbehrlichsten, der technischen, stehen sie weit hinter ihnen zurück. Die italienischen Sänger treiben das Singen als eine Kunst, eine schwierige, ernste Kunst, die erlernt sein will; die deutschen begnügen sich meist mit der Stimme, dem Talent, der Routine und einer vornehmen Abneigung gegen Gesangsstudien. Den letzten Rest von schönem Gesang in Deutschland werden Wagner's „Nibelungen" vernichten. In Wien kann man fast alljährlich die deutschen und die italienischen Opernvorstellungen vergleichen. Die meisten unserer italienischen Gäste glänzen durch vollendete Bildung des Materials bei keineswegs imposanten Stimmen; unsere deutschen Mitglieder durch kraftvolle Stimmen, die aber ob ihrer mangelhaften Technik nicht die Hälfte der Wirkung erreichen, welche sie bei gleicher Pflege und Ausdauer erreichen könnten. Bei den Italienern größte Sicherheit und Gleichmäßigkeit die ganze Rolle hindurch, bei den Deutschen ein ungleicher Wechsel glänzender und mittelmäßiger Momente, Beides mit einem leichten Anflug von Zufälligkeit. Dort bejahrte Tenoristen, deren Stimme durch sorgsame Pflege den schönsten Wohllaut bewahrt hat, hier junge Sänger mit vorzeitig brüchigem, unsicherem Organ. Bei Franzosen und Italienern Alles gefeilt, in sich fertig und wirksam, bei den Deutschen das Meiste in kühnem Sichhineinstürzen bald erreicht, bald verfehlt. Technische Vernachlässigung ist übrigens ein Charakterzug, der analog auch in anderen Gebieten deutscher Kunst sich äußert und manchmal unsere genialsten Erfinder und Denker weit hinter dem Einfluß zurückbleiben läßt, welcher ihren Ideen gebührt und den ihre französischen, italienischen, englischen Collegen gerade durch technische Meisterschaft so oft erringen. Unter den gefeierten deutschen Malern soll es welche geben, die nicht eine Hand correct zeichnen können. „Es gibt Maler und „Malenkönner", pflegte manchmal der geniale Schwind in seinem Sarkasmus zu sagen, „ich bin Maler". Ich denke, man sollte beides sein. In der Oper gibt es Sänger und

Singenkönner, — letztere sind selten Deutsche. Jeder angehende oder fertige Sänger sollte die Tonbildung, das Portamento, die Scalen, den Vortrag der Patti studiren bis in den kleinsten Mordent. Vollkommneres wird ihm Niemand zeigen. Auch wie man durch Schonung eine Stimme lang erhalten kann, zeigt uns die Patti. Freilich kommt ihr eine seltene Gunst der Natur zu Hülfe; diese ewige Jugend grenzt an's Wunderbare. Der kristallhelle Klang der Stimme, die jugendliche Erscheinung, die Leichtigkeit wie die Ausdauer sind ihr unversehrt geblieben von der Zeit. Höher als dies Alles steht jedoch unvergleichlicher musikalischer Schönheitssinn. Nicht immer und überall, wo wir Virtuosität antreffen, erblüht diese aus einer eminent musikalischen Natur, und der Virtuose, der länger als ein Decennium von Triumph zu Triumph eilt, büßt in der Regel die Einfalt der musikalischen und dramatischen Empfindung ein. Er wird raffinirt, gekünstelt und trachtet durch gesuchte Effecte, überschärften Accent und gehäuften Schmuck die verlorene Unschuld des Schönen zu ersetzen. Wie oft haben wir diese Verzerrung an den glänzendsten Bühnentalenten erlebt, deren „Reisen um die Welt in 80 Tagen" sie um den stillen künstlerischen Erwerb von Jahren brachten! Bei Adelina Patti keine Spur eines solchen Einflusses. Wer hat sie je auf einem unmotivirten Effect betreten? Wer hat sie, auch im höchsten Affect, die weiße Linie des Musikalisch-Schönen überschreiten sehen? Sie singt immer rein, immer im Takt, sie respectirt die Note des Componisten, sie tremolirt weder, noch verwischt oder outrirt sie auch nur einen Ton. Das fast verloren gegangene Geheimniß guter italienischer Sänger: den Ton weit und stark auszuschicken, ohne zu schreien, sie besitzt es vollständig. Ebenso hat sie ihrem Spiele die volle Einfachheit einer liebenswürdigen Natur bewahrt; die Uebersättigung an hundert Mal gesungenen Rollen vermochte niemals, sie dem fal-

schen Geist des Geistreichen und Neuen um jeden Preis in die Arme zu treiben.

Sollte Adelina Patti ihrem Vorsatz getreu und künftig den europäischen Bühnen ferne bleiben, so hätten Freunde ächter Gesangskunst allen Grund zu trauern.*) In vieljähriger musikalisch-kritischer Thätigkeit habe ich in Wien durch welsche Opernmusik eine Welt von Langeweile ausgestanden und sie zu Zeiten, wo unsere deutsche Musik darunter litt, oft in ihr Citronenland zurückgewünscht. Heute stehen die Dinge etwas anders. Auf allen deutschen Bühnen etablirt sich die Herrschaft der reitenden Walküren und singenden Lindwürmer. Unsere Sänger haben für ein paar Jahre zu thun mit dem Studium der vier Nibelungen-Opern, und — mögen sie alles mögliche Neue dabei profitiren — Eines werden sie sicherlich verlernen: was Singen heißt. Unter solchen Verhältnissen müßte man bedauern, wenn nicht wenigstens in Einer deutschen Großstadt (Wien) zeitweilig eine vorzügliche italienische Sängergesellschaft an die verloren gehende Kunst schönen Gesanges erinnern würde. Wohlgemerkt, eine vorzügliche Gesellschaft, mit einer Gesangskünstlerin wie die Patti an der Spitze. Ein geistreicher Schriftsteller hat einmal Italien das Conservatorium des lieben Gottes genannt. In diesem Conservatorium hat Adelina Patti ohne Frage den ersten Preis davongetragen.

---

*) Adelina Patti ist inzwischen von ihren amerikanischen Plänen — vorläufig wenigstens — wieder abgekommen und wird in diesem Herbst (1879) in Deutschland, sodann in Frankreich gastiren.

III.

Opern und Theater in Italien.

(Reiseeindrücke aus dem Jahre 1874.)

I.

(Rom. Die Villa Medici. „J. Goti“ von Gobatti. Neapel und das San-Carlo-Theater. Maestro Petrella und seine Oper „Jone“).

Wenn man in Rom von den lieblichen Gartenanlagen des Monte Pincio nach der Richtung der spanischen Treppe zur Stadt zurückkehrt, muß man an einem freundlichen, gartenbekränzten Hause vorüber, das die Villa Medici heißt. Eigenthum Frankreichs, beherbergt die Villa jene wechselnde Colonie französischer junger Künstler, welche auf Kosten ihrer Regierung hier die letzte Ausbildung erhalten — nicht durch Lehrer der Akademie, sondern durch all' die herrlichen Kunstschätze, welche Rom dem empfänglichen Auge entgegen bringt. Dem Auge jedenfalls, ob auch dem musikalischen Ohr? Denn es sind nicht blos Maler und Bildhauer, sondern auch Tondichter, welche als die Hoffnungsvollsten des Pariser Conservatoriums den „Grand prix de Rome“ erhalten, der sie zu zweijährigem Aufenthalt in Rom und zur Residenz in der Villa Medici verpflichtet. Nicht wenige gefeierte Componisten haben in diesem gastlichen Asyl gelebt: Hérold, Halévy, Gounod,

Ambroise Thomas, Berlioz. Die Erinnerung an den Letztgenannten erwachte zuerst und mit aller Stärke in mir. Es ist zwar sehr unschicklich für den correcten Musiker, in Rom nicht zuerst an Palestrina zu denken, sondern an ein verrufenes modernes Weltkind wie Hector Berlioz — indessen, es war nicht die einzige Ketzerei, die ich gegen den Codex vorgeschriebener Empfindungen in Italien beging. Leibhaftig glaubte ich den leidenschaftlichen Mann an einem Fenster der Villa Medici zu sehen, wie er das Löwenhaupt schüttelt und, ein zweiter Georg Herwegh, „noch einen Fluch" herbeischleppt gegen Rom. Und ist nicht der musikalische Ruhm der Ewigen Stadt in Wahrheit „ein längst versiegter Quell, der keines Kindes Mund mehr letzt"? Berlioz hatte überdies ein sehr geringes Interesse für Gemälde, Kirchen, Statuen und förmlichen Abscheu vor wälscher Musik. Ein junger Tondichter, dessen Religion sich in dem Namen Beethoven zusammenfaßte und dessen Seele nach den tiefsten Eindrücken der Instrumental-Musik lechzte, konnte allerdings für seine musikalische Vollendung keinen ungeeigneteren Aufenthalt finden als Rom. Zur Zeit Händel's und Hasses', bis in Mozart's Jugendjahre, war Italien das gelobte Land der Musik, und dem fremden Musiker fast so unentbehrlich, wie noch heute dem Maler und dem Bildhauer. Zu Berlioz' Zeiten hatte jedoch der vorschriftsmäßige römische Aufenthalt gar keinen Sinn mehr, und heutzutage müßte Jemand, der etwas Einsicht und sehr viel Courage besitzt, der französischen Regierung den Vorschlag machen, ihre musikalischen Stipendisten lieber nach Deutschland zu schicken.

Wie sehr die römische Kirchenmusik und ihre vollkommenste Incarnation, die päpstliche Sängerkapelle, herabgesunken, das haben uns schon Spohr, Mendelssohn, Berlioz u. A. in ihren Briefen geschildert; seither ist der Sturz noch tiefer gegangen.

Auch von der Oper in Rom erlebte ich wenig Freude. Im Teatro Apollo, dem größten Opernhause Roms (es hat

über den Parterrelogen fünf Stockwerke), gab man die neue lyrische Tragödie „J. Goti", von Stefano Gobatti, deren blutrünstige Handlung im Jahre 534 unter der Herrschaft der Gothen in Ober-Italien spielt. Das Werk erregte, zunächst von Bologna aus, in Italien eine gewisse Sensation und ward Gegenstand heftiger Parteinahme für und wider. Interessant sind diese „Goti" dadurch, daß sie sich sehr revolutionär gegen die übliche Schablone italienischer Musik verhalten und häufige Tannhäuser-Anfälle haben. Vor zwanzig Jahren hätte man allerdings solche Emancipation eines Italieners nicht für möglich gehalten. Darin liegt jedenfalls das Anziehendste dieser Oper, deren musikalische Erfindung mir dürftig und gequält erscheint, auch in der beliebtesten, stets repetirten Nummer, dem Männerterzett im dritten Act, einer schwachen Nachahmung des nicht nachahmenswerthen Männerterzetts aus Verdi's „Ballo in maschera". Im Gegensatz zu der natürlichen, gesunden Trivialität von ehedem charakterisirt den heutigen italienischen Opernstil die kränkliche und ergrübelte Trivialität. Das unvermeidliche Ballet (eine indische Historie „Djellah") wurde nicht zwischen den einzelnen Acten, sondern erst nach Beendigung der Oper gegeben; desgleichen sah ich im San-Carlo-Theater die „Norma" ununterbrochen ausspielen und hierauf erst das Ballet beginnen. Diese vernünftige, aber gegen altes italienisches Herkommen verstoßende Reform ist jedoch keineswegs allgemein; in demselben Apollo-Theater in Rom wird Mozart's „Don Giovanni" durch ein großes Ballet entzweigeschnitten, desgleichen in der Scala zu Mailand der „Freischütz". Man sieht, daß nicht blos in den Stil der italienischen Oper fremde Elemente mit fast destructiver Kraft eintreten, sondern selbst in deren Aeußerlichkeiten die heilig gehaltene Tradition zu wanken und zu stürzen beginnt.

Unter den Sängern, die ich in Rom, Neapel, Florenz hörte, war manche frische Stimme, aber keine erste Kraft von

vollendeter Technik oder glänzendem dramatischen Talent. Klangvolle, jugendliche Stimmen bringt Italien noch immer in respectabler Anzahl hervor, das gehört zu seinen Naturproducten und könnte nur in Folge nachhaltiger Degeneration der Race abnehmen. Die Schulung dieser Stimmen, die künstlerische Bildung der Sänger überhaupt scheint in dem heutigen Italien arg vernachlässigt. Wenn schon Felix Mendelssohn in seinen Reisebriefen (1831) sagt, man müsse, um gute italienische Sänger zu hören, nach Paris oder London reisen, so gilt diese Wahrheit heute in noch viel höherem Grade. Mit welch ungeduldiger Erwartung eilte ich in Neapel ins San-Carlo-Theater! Es gehört bekanntlich zu den allergrößten Opernhäusern also zu jenen, die für den Ruin der Gesangskunst am frühesten gesorgt haben. Bei herabgelassenem Vorhang gewährt es einen glänzenden Anblick; sobald der Vorhang emporgeht, wird man entzaubert durch die Mittelmäßigkeit der Decorationen und Costüme, der Sänger und des Ensembles. Ueber die Eröffnung des San-Carlo-Theaters (1817) schrieb Stendhal seinerzeit: „Im ersten Moment glaubte ich mich in den Palast eines orientalischen Kaisers versetzt. Nichts kann frischer und zugleich majestätischer sein. Dieses Theater, in dreihundert Tagen wiederhergestellt, ist ein Staatsstreich; es fesselt das Volk an seinen Fürsten mehr, als die Constitution, die er Sicilien gab und die Neapel sich wünschte. Ganz Neapel ist trunken vor Freude. Wegen des San-Carlo-Theaters vergöttert man den König Ferdinand.“ Victor Emanuel wurde beiweitem weniger vergöttert in der Festvorstellung, die ich im San Carlo sah. Sie fand zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Regierungs-Jubiläums des Königs statt, bei splendider Beleuchtung des Zuschauerraumes, erhöhten Preisen, sehr mäßig versammeltem und sehr kühl gestimmtem Publicum. Nach dem ersten Act — man gab „Norma“ — verlangten einige Stimmen die Volkshymne, welche nach längerer Berathung vom

Orchester gespielt, von den Zuschauern sitzend angehört und von Niemandem mitgesungen wurde. Fragt man nach der Ursache der Unbeliebtheit der jetzigen Regierung in Neapel, so erhält man in der Regel die stereotype Antwort, es sei früher Alles viel wohlfeiler gewesen. Die Sänger waren mittelmäßig. Das sehr stark besetzte Orchester (zwölf Contrabässe) genügte in der „Norma" vollständig, soll aber für „Aïda" und „Faust" (welche neben „Lucia" und „Norma" das ganze Winter-Repertoire von San Carlo bildeten) ganz unzureichend und von dem laut tactirenden Capellmeister kaum in Ordnung zu erhalten sein. Der Chor ist für schwierigere Aufgaben gewiß unbrauchbar. Die Priesterinnen der Norma sangen ihren leichten Part so unbegreiflich falsch, daß man annehmen mußte, sie seien durch ein geheimes Gelübde in diesem Sinne gebunden. In der ganzen Vorstellung vermißten wir eine künstlerisch leitende Hand, einen musikalischen obersten Willen.

Sollte man es glauben, daß die erste Scene Adalgisa's und ihr Duett mit Sever im San Carlo-Theater regelmäßig wegbleibt, so daß Adalgisa erst im zweiten Act auftritt? Die Hauptrolle spielte eigentlich die Militärmusik auf der Bühne, welche vorne postirt und mit doppelten Schlag-Instrumenten, zum Beispiele zwei Paar Becken, ausgerüstet war und so mörderisch loslegte, daß die Singstimmen machtlos daneben verhallten. Diese Impietät gegen Bellini's „Norma", in welcher doch die Italiener eine der edelsten Aeußerungen ihres nationalen Genius zu ehren haben, schien Niemandem nahezugehen. Um so strenger benahm sich das Publicum gegen das nachfolgende Ballet. „Ilda" hieß diese tödtlich langweilige und schäbig ausgestattete Dorfgeschichte — getanztes Morphin aus dem Laboratorium des „Coreografo Fusco". Das Ballet wurde von Anfang an fortwährend ausgezischt, vielmehr ausgeheult und ausgebellt, denn dies sind die eigentlichen Verdammungslaute, durch welche die Galerien das jetzt verbotene Pfeifen effectvoll ersetzen.

Außer „Norma" gab es im San Carlo nichts weiter zu hören. Schon acht Tage vor dem Gründonnerstag war das Opernhaus geschlossen, und auf meine Anfragen an der Theaterkasse wußte man Früh sehr selten zu sagen, ob Abends gespielt werden würde. Dafür prahlten die Anschlagzettel unermüdlich mit der „bevorstehenden" Aufführung einer Novität von Maestro Petrella, „Bianca Orsini". Für das Versäumniß dieser Schöpfung suchte und fand ich Trost in den düsteren Erinnerungen an zwei frühere Petrella-Opern: „Marco Visconti" und „Jone", die ich in Wien und Florenz erduldet hatte. Daß Neapel, welches früher in jeder Straße einen berühmten Componisten besaß, jetzt auf den einzigen Petrella herabgekommen ist, darf ein hartes Loos genannt werden. Aber selbst dieser Petrella verdient nicht die Schmach, daß man seine ernsten Opern vor einem Publicum spielt, das sich mit dem Hut auf dem Kopfe in den Bänken rekelt, Cigarren raucht und Bier trinkt. In dieser Form erlebte ich die lyrische Tragödie „Jone" im Theater Principe Umberto in Florenz. Was würde Eduard Devrient, der so unbarmherzig gegen die „Sommerbettelei der Schauspielkunst" loszieht, dazu sagen, daß diese sonst nur bei offenen Tagestheatern vorkommende „verpöbelte Unterhaltungslust" sich jetzt in Italien auch der Opernhäuser bemächtigt! „Principe Umberto" in Florenz ist ein großes Theater, das über ein stark besetztes Orchester und sehr anständige Sänger verfügt. Und dennoch darf man sich darin wie in der Kneipe betragen. Nach dem zweiten Acte schon bedeckt das Parquet eine dichte Rauchwolke, aus welcher unaufhörlich mit leichtem Knall die Wachskerzchen der Raucher aufblitzen, während rechts und links kleine Cascaden von Cigarren-Asche auf den Schooß der Nachbarn herabrieseln. Wollte man etwa gerade in der „Jone", welche nach Bulwer's Roman mit der Einäscherung von Pompeji schließt, diese (auf der Bühne wegbleibende) Katastrophe wenigstens im Parquet andeuten? Wo das Publicum sich so ungenirt benimmt,

kann man es wirklich dem dicken Souffleur nicht verübeln, wenn er nach jedem Acte seinen Muschelkasten aufklappt und, gegen die Zuschauer gewendet, sich schnaufend die Märtyrerstirne abtrocknet. Das war für uns eigentlich der willkommenste Lichtblick in diesen kläglichen „letzten Tagen von Pompeji", und wir freuten uns redlich auf jeden Zwischenact. Mein der Opern-Seekrankheit mehr unterworfener Reisegefährte Billroth jedoch ging, noch ganz erfüllt von pompejanischen Reminiscenzen, so getreu auf den Localton des Opernsujets ein, daß er den Logenschließer statt nach dem Foyer, nach dem „Vomitorium" fragte.

II.

(Französische Operettenherrschaft in Italien. — Kleines Operntheater in Neapel. — Das Conservatorium in Neapel. — Mangel an historischem Sinn.)

„Ich brauche keine lustigen Bücher, bin selber lustig!" sagte ein liebenswürdiger Wildfang, als ich ihm humoristische Lectüre anbot. Könnten die Italiener von heute das Gleiche von sich rühmen! Sie, die vordem so viel lachende Melodieen, so viel musikalischen Frohsinn producirten, daß halb Europa damit versorgt ward, sind jetzt durch Politik und Geschäfte verdrießlich geworden und „brauchen lustige Bücher", das heißt, sie müssen für ihre musikalische Erheiterung ununterbrochen Offenbach und Lecocq importiren. In jeder größeren Stadt wird von französischen und italienischen Operettensängern allabendlich die „Schöne Helena", „Blaubart", die „Prinzessin von Trapezunt", vornehmlich aber „Madame Angot" aufgeführt. — Gesellschaften dritten Ranges, haben sie doch ein regelmäßig starkes Publicum von Italienern, welche der Buffomusik nicht entbehren können und doch musikalisch nicht mehr selber lustig sind. In diesen Operetten muß wirklich ein unverwüstlicher Fonds von Komik und Melodienreiz stecken, wenn sie bei so mittelmäßiger, mitunter elender Darstellung noch Liebhaber finden. „Angot"

namentlich wurde — in Rom französisch, in Neapel italienisch — fast die ganze Saison hindurch gegeben. Die italienische Aufführung, von lauter untergeordneten Gesangskräften getragen, war immerhin musikalisch anständiger als die französische; man fühlte doch heraus, daß die Italiener das richtiger hörende, singende und empfindende Volk seien. Von dem schauspielerischen Talent der Italiener war hier freilich wenig zu merken, es fehlte durchaus an Nüancirung und witzigem Nachdruck, den Frauen überdies an jeglicher Anmuth und Noblesse. Die Darstellerin der Demoiselle Lange — eine jener tiefen, rauhen Sprechstimmen, die man bei Italienerinnen häufig antrifft — spielte diese Salonkönigin im Stil eines wüthenden Fischweibes; dennoch war sie die Gefeierte des Abends. Zahlreiche Nummern wurden wiederholt, das ganze zweite Finale mußte unter fanatischem Jubel sogar dreimal nach einander abgesungen werden. Und die französische Truppe des Teatro Valle in Rom — quelle horreur! Weniger Stimme haben, falscher singen, häßlicher sein als diese Französinnen, die wir hier in Offenbach's „Périchole" gesehen, ist schwer möglich. Ein Schimmer von Esprit und Grazie bleibt ihnen trotzdem treu, ein Phosphoresciren des Geistes, das über dem festen Grund ihrer sicheren Technik seine Wirkung macht. Die Franzosen sind die geschulteren, feineren, aber auch der Ziererei geneigteren Schauspieler; hingegen imponirt das Spiel des Italieners durch eine wohlthuende Natürlichkeit, ein ehrliches Sichgehenlassen, dem jede Affectation oder grimassirende Koketterie fernliegt. Im Teatro delle Loggie in Florenz sahen wir ein Lustspiel von Goldoni mit solcher Frische und Naturwahrheit spielen, daß man darüber die unerlaubte Dürftigkeit der Handlung vergaß. Goldoni, für den ich ob seines Libretto's zur „Buona figliuola" von Piccini auch eine specielle musikalische Pietät empfinde, bringt in jener Comödie („Sior Todardo Brontolon") lauter unbedeutende Alltagsmenschen; durch die Aufführung gewannen sie aber das

Interesse sprechend ähnlicher Porträts, so treu aus dem Leben heraus gespielt war jede Rolle. Mein Respect vor dem angeborenen Schauspielertalent der Italiener wuchs jedesmal im umgekehrten Verhältniß zu dem Rang und den Ansprüchen der Bühne. Am dürftigsten fand ich es in der Großen Oper, am üppigsten in den kleinen Pulcinell-Theatern von Neapel. Pulcinello, wol der letzte Sprößling, der sich aus der großen Familie stereotyper komischer Masken noch erhalten hat, erscheint in jedem Stücke und immer in weißleinenem, bauschigem Gewand, spitzer Filzmütze und einer schwarzen Halblarve. Obgleich letztere ihn fast aller mimischen Hilfsmittel beraubt, wirkt er doch überall unfehlbar komisch. Seine vornehmste Stätte, das San Carlino-Theater in Neapel, ist eine niedrige, übelbeleuchtete und übelriechende Spelunke, zu welcher man auf einer engen Treppe hinabsteigt. Das Orchester besteht aus sechs gegen alle Dissonanzen vollständig abgehärteten Musikern; Vorhang, Decorationen, Wände und Sitze sind so schäbig und defect als möglich. Aber die Schauspieler verrathen bei größter Anspruchslosigkeit ein Talent für Plastik und Naturwahrheit des Komischen, das die Bewunderung selbst der Fremden erringt, welche den neapolitanischen Volksdialekt mehr errathen als verstehen.

Gleichfalls unterirdisch und nicht viel eleganter ist das kleine „Teatro Filarmonico“ in Neapel, in welchem ich eine Opera buffa von Guglielmi: „La Donna di più carattere“, hörte. Also doch eine Erinnerung an die glänzende Vergangenheit Neapels! Guglielmi, zu Ende des vorigen Jahrhunderts in Neapel gleichzeitig mit Paisiello und Cimarosa wirkend, stand an Talent für die komische Oper hinter diesen beiden berühmteren Meistern nicht weit zurück. Die genannte Oper, mit ihrem heiteren Temperament, ihrer einfachen, soliden Technik, ihren schöngebauten Terzetten, Quintetten, Sextetten, konnte leicht für eine Arbeit Cimarosa's gelten. Den Stoff bildet eine kindische Verkleidungs-Intrigue, ungefähr im Stil von

„Cosi fan tutte“. Das Haus hat nur eine Galerie, keine Logen; das Orchester ist schwach besetzt (zwei Contrabässe), die Secco-Recitative werden auf dem Clavier begleitet. Die Sänger verfügten nur mehr über anständige Stimmreste, die sie aber mit reiner Intonation nach gut italienischer Methode gefällig verwendeten. So gewann denn die ganze Vorstellung in ihrer bescheidenen, ehrlichen Weise etwas gemüthlich Anheimelndes und war in ihrer Art befriedigender, als die „Norma“ im San Carlo. Allerdings gehört zu dieser Wirkung die ganze Einfachheit des Hauses und ein anspruchloses, naives Publicum. Interessant war uns die Einlage von zwei Mozart'schen Arien in die Tenorpartie; sie stachen von dem Stil des Ganzen nicht allzusehr ab, nur wie das Non plus ultra eines edlen Weines von einer minderen Sorte derselben Gattung. Der Boden, dem beide entstammten, ist unverkennbar derselbe: die neapolitanische Musik des vorigen Jahrhunderts. Daß die zwei Stücke von Mozart waren, bemerkte offenbar Niemand im Publicum; als aber zum Schluß die graziöse Paoletti die „Schöne blaue Donau“ sang (auf italienischen Text, den Anfang mit einigen discreten Tanzbewegungen markirend), da flüsterten sich Alle zu: Strauss! Giovanni Strauss di Vienna! Das war uns keine geringe Freude, die „Schöne blaue Donau“ in Neapel vor einem jubelnden Publicum singen zu hören.

Die Opera buffa, diese reizendste Eigenthümlichkeit der italienischen Musik überhaupt, war von jeher das ganz specielle Meister- und Lieblingsfach der Neapolitaner. Im Leben wie in der Kunst ist angeborene Heiterkeit ein besonderes Geschenk des Himmels. Wie belebender Sonnenschein überströmt sie nach allen Seiten, und so wird der rechte Frohsinn des Einen zur Wohlthat für Viele. In dem üppigen Talent neapolitanischer Meister gedieh diese fröhliche Anlage des Volkes zu künstlerischer Blüthe und trug eine Unmasse von Früchten. Pergolese hatte zuerst in dem kleinen Intermezzo: „La serva

padrona“ (Neapel 1730) den Ton angeſchlagen, der noch in Roſſini und Donizetti nachklingt; ſelbſt die Figuren des alten Hageſtolz und der ſchlauen, hübſchen Serpentina ſind prototypiſch geblieben für Dulcamara und Adine, Bartolo und Roſine, Don Pasquale und Norina. Was Pergoleſe hier in der engſten Form des Intermezzo's für zwei Perſonen geleiſtet, erweiterte Piccini und ſchuf in ſeiner „Buona figliuola“ oder „Cecchina“ (1761) das epochemachende Vorbild für die Opera buffa der Italiener. Piccini, dieſer zu Gunſten Gluck's gewöhnlich ſehr unterſchätzte glänzende Erfinder, wirkte noch rüſtig in Neapel, als bereits zwei jüngere Meiſter (ebenfalls Neapolitaner) ebendaſelbſt ihr reiches Talent für die Opera buffa entfalteten: Païſiello und Cimaroſa. Und neben ihnen, vor und nach ihnen welch erſtaunlicher Reichthum an neapolitaniſchen Componiſten, die mit ihren Opern durch mehr als ein Jahrhundert Europa erfreuten und beherrſchten! Das Conſervatorium von Neapel genoß das Anſehen eines muſikaliſchen Vaticans. Jetzt iſt ihm freilich von dem alten Ruhm nichts geblieben, als die Porträts und die Partituren ſeiner berühmteſten Lehrer und Zöglinge. Das gegenwärtige „Liceo di musica“ in der Straße S. Pietro in Majello, unweit des National-Muſeums, beherbergt erſt ſeit etwa ſiebzig Jahren das Conſervatorium. Aleſſandro Scarlatti, der Ahnherr der neapolitaniſchen Schule und eigentliche Begründer unſerer modernen Oper, ſowie ſeine großen Schüler und Nachfolger Leo und Durante lehrten noch in den Klöſtern Sant' Onofrio, Loretto ꝛc., wie ja auch Venedigs altberühmte Conſervatorien mit Klöſtern verbunden waren. Erſt Zingarelli (Bellini's Lehrer) und Mercadante bewohnten als Directoren des Conſervatoriums das jetzige Haus. Der gegenwärtige Director Lauro Roſſi, Componiſt einiger in Italien beliebter Opern, und der Bibliothekar Florimo, bekannt durch ſeine intime Freundſchaft mit Bellini, empfingen mich mit freundlicher Zu-

vorkommenheit. Florimo's Wohnung, ein wahrer Raritätenladen von Nippsachen, Andenken, Porträts und Statuetten, umschließt auch das kleine Zimmer, das Bellini als Zögling bewohnt hatte und das er sich später bei jedem Besuch in Neapel als Gastzimmer ausbat. In dem nicht großen Bibliothekssaale befinden sich die werthvollen Manuscripte berühmter italienischer Componisten, vornehmlich die Opern-Partituren von Leo, Piccini, Paisiello, Cimarosa, Guglielmi, Zingarelli, Mercadante ꝛc. Außer einer Anzahl von Bildnissen fesseln noch zwei alte Claviere unsere Aufmerksamkeit. Das erste, ein sehr langes Doppelclavier, auf dem zwei Spieler einander gegenübersitzend spielen können (mit zwei Manualen auf dem einen Clavier), ist eine Arbeit des berühmten Andreas Stein in Augsburg mit der Jahreszahl 1723 und wurde von der Königin Maria Carolina (1783) dem Conservatorium von Neapel geschenkt. Das zweite Clavier gehörte Cimarosa, dem es die Kaiserin von Rußland verehrt hatte; englisches Fabricat, kurze viereckige Tafelform, mit drei kleinen Messinghebeln links neben den Saiten statt der Pedale. Obwol das Conservatorium von Neapel noch eine ziemliche Anzahl von Zöglingen vollständig beherbergt — in einem langen Corridore stehen ihre Betten, jedes mit einem kleinen Kästchen für die Habseligkeiten des Zöglings — so hat doch sein großer Einfluß aufgehört, sowie Neapel selbst längst aufgehört hat, die musikalische Hauptstadt von Italien zu sein. Ihre letzte Glanzepoche waren die Jahre 1815 bis 1822, als Rossini im Solde des Impresario Barbaja jährlich zwei Opern für das San Carlo-Theater schrieb. Seither ist Neapel von Mailand längst überflügelt, wie denn überhaupt die Lombardei an moderner Cultur dem übrigen Italien schon vor Decennien um Decennien voraus war.

Im Leben aller Völker gibt es auf- und absteigende Epochen, in jeder Kunst Perioden der Fruchtbarkeit und des Mißwachses. Daß Italien, verarmt in seiner ganzen musika-

lischen Production, gegenwärtig nur ein einziges bedeutendes Talent besitzt (Verdi), kann ihm nicht zum Vorwurfe gereichen. Aber anklagenswerth, ja unverzeihlich erscheint der Mangel an Pietät gegen die eigene große Vergangenheit. Wie? Ist es möglich, daß Neapel, die Heimat so vieler großer und berühmter Componisten, nicht Einem von ihnen ein Denkmal gesetzt hat? Daß ihre Werke dort todt und vergessen sind, ja selbst ihre wissenschaftliche Erforschung und Darstellung sich im Lande nicht regt, sondern Deutschen und Franzosen überlassen bleibt? In Frankreich vergißt man über der lebendigen Production nicht die Leistungen der Vergangenheit; die ersten Bühnen von Paris spielen regelmäßig die älteren classischen Stücke, die schönsten Straßen tragen die Namen französischer Tondichter. Und Deutschland — welche rühmliche Thätigkeit entfaltet es seit dreißig Jahren, um durch Vorträge und Aufführungen, durch kritische Ausgaben, biographische und ästhetische Werke die von unseren Vorfahren überkommenen Schätze zu sichten und fruchtbringend zu machen! Das Land jedoch, welches in manchem Sinn das Vaterland unserer Musik, im strengsten die Geburtsstätte des Kunstgesanges und der Oper heißen darf, Italien, „das Conservatorium des lieben Gottes", weiß nichts von diesem historischen Geist. Wo findet man dort eine systematische Sammlung alter Musik-Instrumente, wie sie bei uns sogar Provinzialstädte wie Salzburg und Linz besitzen? Ich traute meinen Augen nicht, als ich das schöne National-Museum in Florenz „Il Bargello" durchwanderte, welches ein Gesammtbild der italienischen Cultur- und Kunstgeschichte geben soll, und dort nicht ein einziges Musik-Instrument, nicht einen auf die Tonkunst bezüglichen Gegenstand vorfand. Und in ganz Florenz nichts, keine Tafel, keine öffentliche Aufschrift, welche an die große musikgeschichtliche Bedeutung dieser Stadt erinnern würden, wo zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts in dem kunstsinnigen Haus des Grafen Bardi die ersten Keime der dramatischen

Musik entstanden: die Monodie, der recitative Stil, kurz nichts Geringeres als die Oper. Wo dergestalt die nationale Pietät und der musikalische Ahnenstolz erloschen sind, da darf man ein allgemeines Interesse für musikwissenschaftliche Forschungen vollends nicht erwarten. Was ist denn von hervorragenden deutschen und französischen Büchern über Musik in's Italienische übersetzt? Wie viele Männer gibt es in Italien, welche mehr als oberflächlichen Bescheid wissen in deutscher Musik und Musikliteratur? Es contrastirt dieses Stehenbleiben oder vielmehr Zurückschreiten seltsam gegen die zunehmende geistige Rührigkeit der Italiener auf anderen Gebieten des Wissens. Die Leistungen Deutschlands im Fache der Geschichtsforschung, der Jurisprudenz, der philosophischen und der Naturwissenschaften werden in neuerer Zeit von Italien mit rühmlichem Eifer und Antheil verfolgt. Da ich in Gesellschaft eines berühmten Arztes reiste, den in Rom, Neapel und Venedig die Elite der jungen Aerzte aufsuchte, hatte ich Gelegenheit, den wissenschaftlichen Eifer und die fachmännische Belesenheit der ehemals übel angeschriebenen italienischen Mediciner kennen zu lernen. Unter den italienischen Musikern findet sich nichts Analoges, so eifrig auch einzelne Journalisten, wie der geschätzte Filippi in Mailand, für deutsche Musik zu wirken bemüht sind. Es schadet vielleicht nicht, daß einmal auch auf diese Schattenseiten hingewiesen wird; kein Zweifel, daß allmälig die segensreichen Folgen geordneter und liberaler politischer Verhältnisse auch die kunstwissenschaftlichen Bestrebungen in Italien werden aufblühen machen. Man darf nicht vergessen, daß namentlich in Rom und Neapel jahrhundertelange geistliche und weltliche Tyrannei allen wissenschaftlichen Aufschwung systematisch für lange Zeit hinaus lähmten. Wie viel die früheren Regierungen an dem materiellen, sittlichen und geistigen Wohlstand des Volkes ruinirt haben, ist unabsehbar, und noch heute kranken Kunst und Wissenschaft in Italien an dem Unsegen dieser politischen Vergangenheit. Welch ergrei-

fende Wahrheit in dem Spruch, den Karl Mathy in's Stammbuch des Frankfurter Parlaments geschrieben: „Der Vorzug eines freien Volkes vor einem gegängelten besteht darin, daß dieses die Fehler seiner Lenker, jenes seine eigenen büßt."

III.

(Der „Freischütz" in Mailand. Opern in Bologna und Florenz. Fortschritte im Orchesterspiel. Politik und Theater.)

Ein glücklicher Zufall ließ mich in der Scala zu Mailand Weber's „Freischütz" hören. Der große Anschlagzettel verkündete den Titel in deutscher Sprache: „Der Freischütz" und erst darunter in kleiner Schrift: „Il franco-cacciatore". Auch diese Uebersetzung ist eine kleine Neuerung und Verbesserung gegen den früher üblichen Namen: „Il franco-arciero", welcher (gleich dem französischen „franc-archer") auf eine Armbrust hinweist, also mit dem Kugelgießen im Widerspruche steht. Der „Freischütz" ist im Winter 1872 in der Scala zum erstenmale aufgeführt worden. Ueberaus spät und spärlich hat deutsche Opernmusik in Italien Anklang gefunden, sie beginnt eigentlich jetzt erst Fuß zu fassen. Selbst in Mozart's originalitalienischen Opern: „Don Juan" und „Figaro's Hochzeit" wagte man in Mailand erst 1815 und 1816 einen Versuch, um rasch wieder für eine Reihe von Jahren davon abzustehen. Kein Wunder also, daß der eminent deutsche Weber den romanischen Völkern noch länger fremd und unverständlich blieb. Man weiß, welche lächerliche Verballhornisirung der „Freischütz" sich in Paris mußte gefallen lassen, um als „Robin des Bois" dem französischen Geschmacke näher gebracht zu werden. Weniger bekannt ist die Thatsache, daß Weber's „Preciosa" im Odéon zu Paris am 19. November 1825 zum ersten- und letztenmale mit fürchterlichem Fiasco gegeben wurde. Selbst in England, wo Weber Beweise von so außerordentlicher Verehrung und Popularität erlebte, wurde der „Freischütz" durch un-

glaubliche Aenderungen und Zusätze dem Publicum mundgerecht gemacht. Der berühmte Tenorist Braham legte als Max das alte Lied: „Gute Nacht!“ und eine englische Polacca ein, Miß Stephens sang als Agathe im zweiten Acte statt des wegbleibenden Duettes ein triviales Volkslied; neue Figuren, ein Gastwirth, eine schottische Nixe u. dgl., waren ohne Umstände hineingedichtet worden. Wer etwas Aehnliches im Scala-Theater erwartet haben mochte, fand sich auf das angenehmste getäuscht. Die Aufführung war getreu, vollständig und von sichtlicher Pietät für das Kunstwerk durchdrungen. Nur den gesprochenen Dialog, den der Italiener in keinem Falle acceptirt und welcher in so großem Hause doppelt bedenklich würde, hatte man in Recitative umgewandelt. Man muß zugestehen, daß diese Recitative mit Verständniß und Bescheidenheit gesetzt waren; an einzelnen, beziehungsvollen Stellen hörten wir die drei dumpfen Baß-Pizzicato's des Samiel-Motivs als passende Reminiscenz. Signor Faccio heißt der junge Mann, welcher die Recitative componirt und den „Freischütz“ in der Scala mit lobenswerther Ruhe und Bestimmtheit dirigirt hat. Der Capellmeister sitzt in den italienischen Theatern nicht wie bei uns unmittelbar hinter dem Souffleurkasten, sondern am unteren Ende des Orchesters, auf hohem Sessel, mit dem Rücken beinahe an die erste Sperrsitzreihe streifend. Die alte italienische Sitte, vorn am Clavier zu dirigiren, scheint im Aussterben; für die Sänger hatte sie große Vortheile; der Capellmeister blieb in unmittelbarem Rapport mit ihnen, während er dafür jetzt das Orchester besser übersehen und zusammenhalten kann. Bei einem so großen Orchesterraum, wie jener der Scala, wo die vier auf der äußersten Rechten postirten Contrabässe von den anderen vier auf der äußersten Linken nichts hören können, ist dies fast unentbehrlich.

Was den Gesang betrifft, so mußten wir ebensosehr die kraftvollen Stimmen bewundern, die ohne Anstrengung den

colossalen Raum beherrschten, als die Akustik des Baues, welche diese Wirkung so günstig unterstützte. Das Personal bestand durchwegs aus Italienern. Dadurch erhielt Weber's Musik eine leichte italienische Färbung. Doch kann man nicht sagen, es sei durch den Vortrag die Composition irgendwie verunstaltet oder Lügen gestraft worden. Die Sänger nahmen es ernst mit ihren Rollen und erlaubten sich keine Aenderungen. Allerdings hebt der italienische Sänger die einzelne Phrase scharf und nachdrücklich hervor, und sein Ausdruck ist fast überall ein gesteigerter, pathetischer. So konnte es nicht überraschen, daß Maxens Sehnsucht, Agathens träumerische Innigkeit, die Scherze Aennchens einen pathetischeren Charakter bekamen und in ihren musikalischen Conturen stärker, plastischer hervortraten, als in deutschem Vortrage. Die beste Leistung war die des Signor Maini als Caspar. Eine Baßstimme von dröhnender Gewalt verband sich hier mit einem äußerst energischen, mitunter freilich grellen Spiele zu unmittelbar packender Wirkung. Leider mußte der Sänger das ihm unerreichbare hohe Fis im Trinkliede jedesmal weglassen. Dieses geniale Charakterstück hat für den Sänger den kleinen Nachtheil, daß es jedesmal in effectloser Stimmlage, obendrein kurz abbrechend schließt. Signor Maini annectirte sich gleichsam das kurze Orchesternachspiel als melodramatische Begleitung für seine Mimik, indem er nach einigen andeutenden Tanzbewegungen zu den zwei Schlußnoten des Orchesters (dem Octavensprunge h — h) das Glas hob und kräftig niederstellte, streng im Tacte und so scharf rhythmisch, daß es fast den Eindruck machte, als sänge er diese zwei Noten und gewänne einen effectvolleren Abschluß. Die Ausstattung hielt sich größtentheils an deutsche Muster bis auf einige erheiternde geographische Freiheiten, wie im ersten Acte die nach Böhmen verpflanzten Schweizerhäuser und Meraner Bauerncostüme. Die Decoration der Wolfsschlucht war gut gemalt, das Gespensterwesen angemessen, bis auf die zu zahlreichen

rothen Teufel, die mit ihren Turnübungen den Kugelguß verherrlichten. Auffallend war, daß Samiel mit seiner gewöhnlichen Stimme sprach, wie jeder andere Acteur, und daß auf Caspar's Ausrufe beim Kugelgießen (Eins! Zwei!) kein Echo antwortete. Aus vielen ähnlichen Details und dem eigenthümlich balletmäßigen Charakter der ganzen Gespensterwelt konnte man sich neuerdings überzeugen, daß dem Italiener der rechte Sinn für das Märchenhafte fehlt. Das deutsche Märchen färbt sich ihm unwillkürlich zur heitern Antike, zu einer Art „classischer Walpurgisnacht" im Balletstil. Ausdrückliches Lob gebührt dem Scala-Theater, daß es, unverführt durch neueste Vorbilder in Deutschland, den „Freischütz" in drei Acten gibt, wie er geschrieben ist, und nicht die Wolfsschlucht zu einem eigenen vierten Act ausrenkt. Hingegen übt man hier wieder die alte italienische Unsitte, ein selbstständiges mehractiges Ballet zwischen die Oper einzukeilen. Der Vorhang, der über die Gräuel der Wolfsschlucht gefallen, erhob sich wieder, nicht um uns in Agathens Gemach zurückzuführen, sondern um den Prunkscenen eines großen Ballets, „Bianca di Nevers", Raum zu geben. Dadurch wird natürlich der Zusammenhang des „Freischütz" grausam zerstückelt, die süße Nachwirkung der Musik und die Stimmung für den dritten Act getödtet. Wie groß ist doch die Macht einer alten Theater-Tradition, sei sie noch so albern!

In Bologna sprach man noch mit Stolz von der rühmlichen Aufführung des „Lohengrin" im letzten Winter. In den Friseurläden zu Bologna verkauft man „Lohengrin-Seife" und „Lohengrin-Schönheitswasser"; schon rüstet man sich zur Fabrication von „Tannhäuser-Schnaps" und „Tannhäuser-Würsten". Leider kam ich zu spät, um in dem zweitgrößten Theater von Bologna „Cosi fan tutte" zu hören, diese „berühmteste, für Bologna ganz neue Oper vom Maestro Mozart". Wie die Einführung deutscher Opern (C. M. Weber und R. Wagner)

in das italienische Repertoire, so ist auch dieses Zurückgreifen nach älteren Meisterwerken ein beachtenswerthes Zeichen musikalischer Wandlung in Italien. In Florenz cultivirt man jetzt gleichfalls ältere Opern, namentlich die komischen von Cimarosa, auf einer kleinen Bühne, welche sich das „Teatro degli Arrischianti“ (die Wagenden, Riskirenden) nennt. Das ist etwas geradezu Neues, geschieht auch bis heute nur auf Theatern zweiten Ranges. Die großen Opernhäuser Italiens, namentlich die Scala, geben fast nur Neues; es ist charakteristisch für die Italiener, daß sie nicht — wie die Franzosen — das Bedürfniß haben, auch das ältere, classische Repertoire regelmäßig auf der Bühne gespielt zu sehen. Die Annäherung an deutsche Opernmusik und die Wiederaufnahme älterer Classiker erscheint derzeit allerdings nur erst in einzelnen Symptomen, aber im Zusammenhange mit anderen Anzeichen dürften diese doch eine bevorstehende Geschmackswendung signalisiren. Zu diesen anderen Anzeichen gehört ohne Zweifel auch die zunehmende Fertigkeit im Orchesterspiel. Auf einer Bühne niederen Ranges, dem Teatro delle Loggie zu Florenz, hörte ich kürzlich Flotow's neueste Oper „L'ombra“, welche auch bei uns einigemale über das „Theater an der Wien“ ihre bleichen Schatten geworfen. Die Oper selbst, von den beiden Damen Derivis und Somigli vortrefflich gespielt und gesungen, ist in Florenz genau dasselbe langweilige Einschläferungsmittel, wie anderswo. Bemerkenswerth war mir nur die correcte, ja feine Leistung des Orchesters, welches die gar nicht leichte, sondern recht raffinirte und empfindliche Aufgabe dieser Partitur befriedigend löste. Vor fünfzehn bis zwanzig Jahren wäre eine solche Orchesterleistung in einem kleineren italienischen Theater undenkbar gewesen. Noch Eines. Als ich vor fünfzehn Jahren einige Opernvorstellungen in Mailand und Venedig hörte, stand die Barbarei des lauten Tactschlagens mit dem Dirigentenstab auf das Pult in voller Blüthe und war noch an den meisten

Theatern durch ein eigens vorgerichtetes Messingplättchen qualificirt. Es erfüllte mich damals mit verdrießlichem Staunen, daß Italien in diesem Punkte noch keinen Fortschritt gemacht haben sollte, seit Goethe über eine Musik-Production in Venedig (1786) die denkwürdigen Worte geschrieben: „Es wäre ein trefflicher Genuß gewesen, wenn nicht der vermaledeite Capellmeister den Tact mit einer Rolle Noten wider das Gitter, und zwar so unverschämt geklappt hätte, als habe er mit Schuljungen zu thun, die er eben unterrichte; sein Klatschen war ganz unnöthig und zerstörte jeden Eindruck, nicht anders, als wenn Einer, um uns eine schöne Statue begreiflich zu machen, ihr Scharlachläppchen auf die Gelenke klebte. Der fremde Schall hebt alle Harmonie auf. Das ist nun ein Musiker, und er hört es nicht, oder er will vielmehr, daß man seine Gegenwart durch eine Unschicklichkeit vernehmen soll, da es besser wäre, er ließe seinen Werth an der Vollkommenheit der Aufführung errathen. Das Publicum scheint daran gewöhnt. Es ist nicht das einzigemal, daß es sich einbilden läßt, das gehöre zum Genusse, was den Genuß verdirbt." Nun, diesen Unfug habe ich diesmal nicht mehr vorgefunden, weder in der Scala bei der „Freischütz"-Vorstellung, noch hier in Florenz bei Flotow's „Schatten", ja nicht einmal bei Verdi's „Macbeth" im Teatro Pagliano. So heißt bekanntlich das zweitgrößte Theater in Florenz, dessen erstes, die Pergola, im Sommer und Herbst geschlossen ist. Das Teatro Pagliano leistet in der Einfachheit der Decorirung jedenfalls das Aeußerste; der ganze Zuschauerraum ist weiß angestrichen; nicht eine Goldleiste, nicht eine bunte Arabeske an den Logen oder Galerien. Die Sänger auf der Bühne suchen ihrerseits diese nüchterne Einfärbigkeit durch grelles Toncolorit vergessen zu machen. Daß die schöne Kunst des Gesanges in Italien bedenklich herabgekommen und noch fortwährend im Sinken sei, das brauchte ich freilich nicht erst im Teatro Pagliano zu erfahren. Aber dieses

Ehepaar Macbeth bestätigte mir von neuem diese Thatsache zunehmender Gesangsrohheit und zugleich die andere, daß Italien trotz alledem noch das bevorzugte Land der schönen Stimmen sei. Signora Papini, die Darstellerin der Lady Macbeth, erinnert durch den üppigen Silberklang ihrer so voll und mühelos ausströmenden Sopranstimme an die Medori in deren bester Zeit. Schule und Cultur haben wenig für dies herrliche Material gethan, noch weniger für den Sänger des Macbeth, Signor Borgioli. Und doch — wie selten wächst auf deutschem Boden solch eine stattliche Heldenfigur mit so klangvoller Stimme! Alle übrigen Mitwirkenden in „Macbeth" waren sehr unbedeutend. Ein selbstständiges Ballet war glücklicherweise nicht eingepfercht, man gab den Macbeth „con danza analoga", d. h. mit einem zur Handlung „passenden" Tanz, der sich aus den schrecklichen Geistererscheinungen Macbeth's so unpassend als möglich entwickelte.

Als Curiosum sei noch erwähnt, daß wir in Florenz im Theatro Niccolini von einer französischen Schauspielertruppe die denkbar erbärmlichste Aufführung von Offenbach's „Princesse de Trébisonde" erlebten. Die Damen häßlich und steif, die Herren ohne jegliche Komik, Alle ohne Stimme und ohne Talent. Die Rolle der Paola wurde von einem Mann gespielt, welcher mit heiserer Baßstimme sprach und seine komischen Effecte darin suchte, zähnefletschend bis an die Fußlampen zu rennen und in's Parterre herab Gesichter zu schneiden, vor welchen man sich noch daheim im Bette fürchtete. Der Scandal dieses französischen Gastspiels ist um so größer, als die italienischen Schauspieler-Gesellschaften zweiten und dritten Ranges Vorzügliches im Lustspiel leisten. Man kann in Florenz und Genua in offenen Tagestheatern („Politeama" nennt man jetzt diese Arenen) vor einem rauchenden und biertrinkenden Parterre vortrefflich Comödie spielen sehen. Namentlich die Schauspielerinnen entwickelten da häufig eine solche Feinheit und Natürlichkeit des

Spiels, eine so maßvolle Haltung, vor Allem eine so hinreißende Lebendigkeit der Mimik und der Augensprache, daß man ohne Weiteres auf Künstlerinnen von bedeutendem Rufe hätte rathen dürfen. Und doch war das Theater nur eine Arena und die Schauspielerinnen kaum besser bezahlt, als bei uns eine Choristin. Ein Beweis, wie verbreitet das starke dramatische Talent in Italien ist und wie tief es im Volke steckt. Gräulich ist in allen diesen Theatern nur die Zwischenactmusik, welche, lediglich aus Bläsern bestehend, ihr rohes Blechhandwerk treibt. Mit Neid betrachten diese Bläser ihren Collegen von der großen Trommel, den Einzigen, welcher mit der Cigarre im Munde spielen kann!

Eine Bemerkung kann ich schließlich nicht unterdrücken, wenn auch der sehr enge Kreis meiner italienischen Wahrnehmungen mir nicht gestattet, ihr eine allgemeine Bedeutung zuzusprechen. Ich habe nämlich in den Theater-Vorstellungen, die mir zugänglich waren, das Publicum wenig enthusiastisch gefunden, auch nicht bemerkt, daß in Kaffeehäusern oder auf der Promenade Musik und Theater so lebhaft wie einst besprochen würden. Wenn ich von dieser relativen Theilnahmslosigkeit auch abziehe, was auf Rechnung der Sommersaison fällt, es verbleibt doch immerhin ein nicht zu übersehender Rest.

Die Erklärung dafür glaube ich in einem alten Buche zu finden, in der „Correspondence inédite“ von Stendhal. Dieser feine Kenner und enthusiastische Verehrer Italiens schreibt im September 1825, also vor einem halben Jahrhundert, aus Neapel wörtlich nachstehende Prophezeihung: „Le jour, où l'Italie aura les deux Chambres, le jour, où l'opinion fera son entrée dans le gouvernement, elle ne sera plus exclusivement occupée de musique, de peinture, d'architecture: et ces trois arts tomberont rapidement.“ —

IV.

(Die Opera buffa des heutigen Italien. „Le Educande di Sorrento" von Usiglio. „Tutti in maschera" von Pedrotti. „Crispino e la Comare" von Ricci.

Wie gerne hätte ich in Italien eine und die andere opera buffa in guter Aufführung gehört! Die komische Oper ist nun einmal ohne Frage dasjenige Feld, welches italienische Sänger und Componisten am glücklichsten cultiviren. Hier entfalten sich die liebenswürdigen Seiten ihres National-Charakters am freiesten und eigenthümlichsten, während ihre musikalische Tragik doch nur einzelne schöne Momente erhascht, selten ein Ganzes hinstellt, das von falschem Pathos und trivialem Ausdrucke freibliebe. Mit Ausnahme Bellini's und Verdi's, welche — nicht zu ihrem Vortheile — jeder Spur von Humor entbehren, haben alle namhaften Componisten Italiens auch die komische Oper gepflegt und darin in der Regel ihr Bestes geleistet. Von Pergolese an, dessen unverwelkliche „Serva Padrona" alle seine tragischen Opern bereits um ein Jahrhundert überlebt hat, bis auf Cimarosa und Païsiello, deren komische Musik wir ernstlich hochschätzen, während ihre ernsten Opern uns geradezu komisch erscheinen, und so weiter bis auf Rossini und Donizetti — überall finden wir das Talent der italienischen Meister am kräftigsten und wahrsten im heiteren Stil. Rossini's „Barbier" ist vom Anfang bis zum Ende unvergleichliche Buffo-Musik, aber man geht nicht zu weit, wenn man auch den größten Theil in seinen tragischen Partituren Buffo-Musik nennt. Sogar in „Semiramis" und „Mose" (von „Tancred" und dergleichen nicht zu reden) finden sich zahlreiche Nummern, welche ganz im Stil des „Cenerentola" oder des „Barbiere" geschrieben sind und mit verändertem Texte in jeder Rossini'schen Opera buffa stehen könnten. In neuester Zeit haben die Tondichter Italiens, Verdi nacheifernd, sich immer mehr von dem komischen Genre abgewendet und das

ernste bevorzugt. Gegen frühere Perioden ist die Quantität der neuen komischen Opern in Italien auffallend klein, und nicht weniger schlimm steht es um deren Qualität. Sind doch Mittelmäßigkeiten wie Ricci's „Crispino" und Pedrotti's „Tutti in maschera" das Erfolgreichste, was die komische Oper Italiens seit dem liebenswürdigen „Don Pasquale", also seit mehr als dreißig Jahren hervorgebracht hat.

In jüngster Zeit gelangte noch eine Novität dieses Genres zur allgemeinen Beliebtheit in Italien: die komische Oper „Le Educande di Sorrento" von dem Triestiner Maëstro Usiglio. Ihr eigener musikalischer Werth ist gering. In keiner Weise hervorragend, bietet die Partitur weder Züge von genialer Eigenthümlichkeit, noch von technischer Meisterschaft. Unverholen folgt der Componist den Fußstapfen Rossini's und Donizetti's, dessen „Dulcamara" das „Specificum" für die komischen Effecte liefert. Daß auch Verdi seinen Kugelsegen darüber gesprochen, versteht sich von selbst und verräth sich schon durch die häufige Verwendung des Flügelhorns und der kleinen Trommel. Dennoch hat die Composition auch ihre guten Seiten. Zunächst freilich negative; aber auch das ist schon etwas. Haben uns doch die neuesten Maëstri an so viel Rohheit und Trivialität gewöhnt, daß wir schon erkenntlich sind und halb befriedigt, wenn in einer wälschen Novität das Allerschlimmste vermieden und ein mäßiger Ideengehalt wenigstens in anständiger, natürlicher Haltung präsentirt wird. Dies ist der Fall des Signor Usiglio. Seine Oper hält sich gleichmäßig auf einem mittleren Niveau der Heiterkeit und fließt, ohne widerliche Absprünge in den Stil der großen Oper, recht glatt und anspruchslos dahin. Zu einem kräftig strömenden Humor bringt sie es nirgends, verfällt aber auch andererseits nicht in unpassende Sentimentalität oder gespreiztes Pathos. Die Formen sind knapp und sehr übersichtlich, die Instrumentirung größtentheils discret, die Führung der Singstimme desgleichen. Die leichte Ausführbarkeit dieser

Oper, welche weder Riesenlungen noch Virtuosenkünste beansprucht, erklärt ohne Zweifel einen Theil ihrer Erfolge. An munteren, gefällig im Ohr haftenden Einzelheiten fehlt es nicht, wenn sie auch keineswegs dicht gesäet sind; so z. B. das langsame B-dur-Quintett im zweiten Act und das Trinklied der Luigia: „Non fia mai“. Die italienische Gesellschaft, von der wir diese Oper hörten, war nicht schlecht, ihre Signatur: reizlose Anständigkeit. Reizlos bis an die Grenzen des theatralisch Erlaubten war zuerst die Primadonna; etwas stattlicher die Altistin. Den Baßbuffo Fioravanti habe ich auch in seiner besten Zeit nicht für einen echten Komiker halten können. Sein angeblicher Humor ist nur eine wohlassortirte Hausapotheke von allen gebräuchlichen Surrogaten der Komik. Sämmtliche Lazzi der italienischen Buffos stehen ihm zu Gebote, aber es fehlt die komische Ader, die sie von Innen heraus durchströmt und zusammenhält. Mit seinen bescheidenen Stimmmitteln auf der Neige, pflegt Fioravanti heute gesichterschneidend im Tacte zu sprechen, anstatt zu singen. Auf welcher Stufe dramatischer Auffassung aber die Darsteller der beiden Liebhaberrollen, der erste Tenor und der erste Bariton, standen, möge man aus einem einzigen Zug entnehmen. Sie haben zwei junge verliebte Freunde zu spielen, welche in ein strengbewachtes Mädchen-Pensionat gelangen wollen und zu diesem Zwecke sich unter der Maske von Prälaten dort einführen. Die Maske ist getreu von dem Tonsurkäppchen bis auf die violetten Handschuhe herab, dazu aber tragen die Herren Brogi und Bronzino stattlich gewichste Schnurrbärte! Natürlich wird dadurch die ohnehin unwahrscheinliche Handlung zur baren Unmöglichkeit, zum Unsinn, denn zwei junge Fante mit Schnurrbärten wird man in keinem Pensionat der Welt als Prälaten becomplimentiren, sondern man wirft sie ohne Weiteres hinaus, und das Stück hat ein Ende. Aber ein italienischer Tenorist opfert eher den Sinn seiner Rolle und der ganzen Oper, als seinen Schnurrbart.

Ein italienischer nur? Ach nein, die meisten deutschen sind darin nicht besser, obwol wir glauben wollen, daß sie im ähnlichen Fall die theure Lippenzierde wenigstens „wegschminken" oder zu einem ehrwürdigen Vollbart verlängern würden. Nichts unterscheidet schlagender den Opernsänger vom Schauspieler in Bezug auf künstlerischen Ernst und dramatisches Verständniß, als sein Verhalten zum Schnurrbart. Während dieser es sich gar nicht beifallen läßt, sein Gesicht durch einen Schnurrbart ein- für allemal zu stereotypiren, wehrt sich Jener darum mit Löwenmuth gegen den gescheitesten und couragirtesten Director. Dem Schauspieler liegt zumeist an seinem richtigen und charakteristischen Aussehen auf der Bühne, dem Opernsänger viel mehr an seiner schmucken Erscheinung auf der Straße. Keinem ernsthaften Schauspieler braucht man erst zu sagen, daß das Publicum auch ein Recht auf sein Gesicht hat — einem Opernsänger wird man das schwerlich einreden. Ich bekenne, daß die Schnurrbärte der beiden Prälaten mir die ganze Handlung der neuen Oper verleidet und deren Komik vernichtet haben. — Anhaltender Gunst erfreut sich in Italien auch die komische Oper „Tutti in maschera" von Carlo Pedrotti. „È un asino il maestro! Il poeta è un asino!" Diese kraftvollen Ausrufe, welche, fast nach Art eines Mottos, die Oper eröffnen und dem Hörer wieder beim Herausgehen unwillkürlich nachklingen, gelten nicht etwa dem Werke des Herrn Pedrotti, sondern einer Carnevals-Oper des „Don Gregorio", deren Todesurtheil in der ersten Scene von den Gästen eines venetianischen Kaffeehauses proclamirt wird. Gregorio ist ein lächerlicher alter Componist und Theateragent, der, über den Undank des venetianischen Publicums entrüstet, nach Damascus auszuwandern beschließt, wohin gerade ein reicher Türke, Abdallah, eine italienische Operngesellschaft anwirbt. Auch Gregorio's flatterhafte Frau Dorothea meldet sich für Damascus, desgleichen seine Primadonna Vittoria, welche, irregeführt durch

vorschnelle Eifersucht, sich mit ihrem Geliebten, dem Cavaliere Emilio, überworfen hat. Bei dem allgemeinen Zusammentreffen in Abdallah's Salon findet sich ein Zettel dieses verliebten Muselmannes an eine ungenannte Dame, welche ihm ein Rendezvous auf dem Maskenball gewähren soll. Sowol Gregorio als Emilio begeben sich, beide von Eifersucht getrieben, in einer Abdallah's Costüm getreu copirenden Maske auf den Ball. Gregorio muß von seiner ihn nicht erkennenden Frau sich die unartigsten und fatalsten Wahrheiten sagen lassen, Emilio hingegen gewinnt in seiner Verkleidung die frohe Ueberzeugung von Vittoria's unveränderter Liebe. Eben will der zuletzt eintretende wirkliche Abdallah mit seinen beiden Doppelgängern Händel beginnen, als die Masken fallen und Alles in Versöhnung und Heiterkeit schließt.

Ein paar komische Scenen lose aneinandergereiht, dazwischen etwas Liebe und Eifersucht, eine bunte Maskerade zum Schluß, das bildet die „Handlung" dieser drei Acte. Tutti in maschera (nach einem Goldoni'schen Sujet) ist eine Faschingsposse nach Art der „Türken in Italien" oder der „Italienerin in Algier", woran sie auch mitunter erinnert. Nur der Italiener ist so genügsam — „naiv" im lobenden wie im beschränkenden Sinne des Wortes — sich an einem solchen Libretto zu ergötzen, an einer Handlung, die weder Deutsche, noch weniger Franzosen sich gefallen ließen. Selbst an den besten Buffo-Opern der Italiener läßt sich die Bemerkung machen, daß eine überaus einfache Handlung, allenfalls mit ganz bekannten, typischen Figuren und einigen starken Situationen ihnen wesentlich und vollständig genügend ist. Vor Allem muß die Exposition klar sein. Die feingesponnenen, geistreichen Operntexte von Scribe hätten in Italien keinen Erfolg, ja die wenigsten davon würden verstanden, da die Intrigue sich sehr rasch und complicirt verwickelt. Hat der Italiener aber die ersten Scenen einmal verstanden und in einer klaren, ausführlichen Exposition festen Fuß

gefaßt, so folgt er auch jedem einzelnen Detail aufmerksam und hingebend. Wie das Textbuch, so verlangt auch die Musik in „Tutti in maschera" ein specifisch nationales Publicum. An sich, vom allgemein musikalischen Standpunkt betrachtet, ist diese Composition das Unbedeutendste, dabei Trivialste, was mir seit Jahren vorgekommen ist. Der Componist lebt darin abwechselnd von fremdem Eigenthum und seiner eigenen Gemeinheit. Die Partie des Gregorio, die eigentlich burlesken Stellen sind aus Abfällen Rossini's und Donizetti's bestritten, für alles Uebrige sorgt Verdi. „Tutti in maschera" sind recht eigentlich eine soutenirte Musik, wie man von „soutenirten Frauenzimmern" spricht. Der immense Einfluß Verdi's auch auf die komische Oper der Italiener ist eine auffallende und beklagenswerthe Thatsache. Die beiden Bravour-Arien der Vittoria im ersten und dritten Acte könnten nicht blos von Verdi sein, sie sind es, mit wenigen Abänderungen und noch derberer Zurichtung. Obendrein sehen sie einander zum Verwechseln ähnlich.

Als Donizetti's liebenswürdiger „Don Pasquale" erschien, bemerkte man darin die wiederholte und nachdrückliche Einführung des Walzers in die Gesangspartie als eine Neuerung, und um dieselbe Zeit machte der von der Tadolini in einige Opern eingelegte „Gioja-Walzer" als eine noch ungewohnte Arienform Aufsehen und Effect. In diesem Punkte haben wir schreckliche Fortschritte gemacht. In Pedrotti's Oper ist Alles Walzer, mit Ausnahme einiger Nummern, welche Polkas oder Galopps sind. Das beliebteste Musikstück der Oper, Abdallah's Lied „Viva l'Italia!" erinnert an einen alten Strauß'schen Walzer, thut aber wenigstens seine Schuldigkeit. Er ist frisch und lustig. Thatsache bleibt es, daß „Tutti in maschera" (1854 für Verona geschrieben) noch zu den besten komischen Opern gehört, die Italien in neuerer Zeit hervorgebracht, und daß sie sich seit zwanzig Jahren auf den italienischen Bühnen, den kleineren zumal, erhalten hat. Ein

trauriger Beweis für die Verarmung der italienischen Opera buffa! Umgekehrt erklärt diese Armuth wieder den relativen Erfolg von Pedrotti's Oper in Italien. Ein Opern-Publicum kann nicht vom Tragischen allein leben, so sehr auch dieser Zweig jetzt die Oberherrschaft gewonnen hat. Gesättigt von Gift, Dolchen, Wahnsinn und Brandstiftung, sehnt es sich zeitweilig immer wieder nach einer komischen Handlung, nach anspruchslosen, lustigen Melodieen. In Ermanglung des Guten nimmt es dann mit dem Erträglichen vorlieb. Wir begreifen, daß ein nicht sehr wählerisches italienisches Publicum, angeregt und angeheitert von der allgemeinen Faschingsstimmung, nach und neben allem Anderen Abends auch noch eine in ihrer Art wirksame musikalische Posse wie „Tutti in maschera" mit einigem Ergötzen hinabschlürft. Ihren heimischen Ruhm mußte Pedrotti's Oper in Wien büßen, wo sie in der italienischen Saison des Hofoperntheaters vorgeführt, ein schnelles geräuschloses Ende nahm.

Mehr ursprüngliches Talent liegt in der komischen Oper: „Crispino e la Comare" von L. und F. Ricci, die seit 30 Jahren in ganz Italien zu den populärsten Buffo-Opern zählt. Der Componist des „Crispino" hat doch noch die Courage, herzhaft lustig zu sein; seine Musik — etwas mehr oder weniger trivial — ist doch volksthümlich in den Figuren und in den Melodieen. Die Scenen des Schusters und seiner Frau im ersten Act und das Terzett der drei streitenden Aerzte im dritten sind noch echte italienische Buffo-Musik, wie sie Rossini schrieb, der letzte große Buffo-Componist und einzige ganz italienische Italiener. Nach ihm sind nur die Brüder Ricci noch eine allerletzte schwächere Incarnation der echten Opera buffa. Die Brüder Luigi und Federigo Ricci haben außer „Crispino e la Comare" noch eine Anzahl komischer Opern gemeinschaftlich componirt. Sie waren zusammen im Conservatorium von Neapel erzogen und hingen mit rührender

Zärtlichkeit aneinander. Da sie Niemanden in das Geheimniß ihrer Arbeitstheilung eingeweiht hatten, konnte man niemals sagen, welche Musikstücke von dem einen, welche von dem andern Bruder herrührten. Fragte man Federigo, so antwortete er, daß alles Gute in der Partitur von Luigi herrühre, und Luigi versicherte, die gelungensten Musikstücke habe sämmtlich Federigo componirt. Luigi verfiel dem traurigen Schicksal Donizetti's, er starb im Irrenhause zu Prag 1860. Sein Bruder Federigo folgte ihm bald nach.

Seitdem scheint die Opera buffa in Italien vollends abgestorben. Wird noch einmal ein Rossini kommen, sie mit seinem himmlischen Gelächter zu wecken?

II.

Frankreich.

Musikalische Briefe aus Paris.

(Vom Weltausstellungsjahr 1878.)

I.

Die Große Oper.

(Das Haus. Aufführung der „Hugenotten“ und der „Jüdin“.)

Beginnen wir mit dem Theuersten und Glänzendsten; mit der Großen Oper. Das neue Opernhaus, dessen Façade jetzt allabendlich in einem Meer von blendendem, elektrischem Lichte schwimmt, ist ein Prachtbau, dessen die Pariser sich mit berechtigtem Stolze freuen dürfen. Vierzehn Jahre währte der Bau; Louis Napoleon, der ihn begonnen, erlebte dessen Vollendung nicht. Das Kaiserthum hatte bereits seine Insignien von innen und außen angebracht; die gekrönten N., die ich noch 1867 an dem halbfertigen Bau prangen sah, haben den Initialen R. F. (République Française) Platz gemacht. Wenn irgendwo, so kann man in Paris die Vergänglichkeit alles Irdischen studiren und den schrecklichen „Neid der Götter“ in tiefster Seele empfinden.

Der Glanz der inneren Einrichtung übertrifft jedenfalls die Wirkung des Gebäudes selbst, dessen Hauptfront etwas gedrückt und gedrängt erscheint, dabei sehr unruhig in ihrer figuralen Ausschmückung. Welch' echt französische wild-theatralische Bewegung in den vier großen Bronce-Gruppen vor dem Haupteingang! Welch' krampfhaftes Flügelschwingen der beiden riesigen goldenen Genien, deren Fittiche von der Attica senkrecht

in die Luft stehend, das Auge überall hin verfolgen. Aber gleich beim Eintritt imponirt uns einer der Hauptvorzüge dieses Theaters: der große Raum aller den Saal umgebenden Localitäten. Zunächst die weite Eintrittshalle (grand vestibule), der imposante, säulengetragene Wartesaal, der Zugang zum Controlbüreau, dessen mit breiter Amtskette geschmückte Beamten mit der Würde eines Gerichtshofes zu Rathe sitzen über Ein- und Ausgehende. Den Glanzpunkt des ganzen Baues bildet das herrliche Stiegenhaus mit den breiten marmornen Bogentreppen und das große Foyer, das an Pracht alles Aehnliche in Schatten stellt. Es ist so hoch, daß man sich vergeblich den Hals verrenkt, um in den Deckengemälden den Zusammenhang der vielen durch- und übereinanderpurzelnden Figuren zu finden. Man glaubt zu erblinden zwischen diesen goldstrahlenden Wänden, hundertflammigen Lüstern und riesigen Spiegeln, welche all' den Glanz und das Getümmel in's Unabsehbare fortsetzen. Uebersättigt von dieser glitzernden Pracht, lenken wir aus dem Großen Foyer ins „Avant-Foyer". Mythologische Wandgemälde, in kostbarer Mosaik ausgeführt, schmücken dasselbe; es ist, als hätte ein Stück von der byzantinischen Pracht der Marcuskirche sich hierher verirrt. Mosaik ist die specielle Schwärmerei Garnier's, des Architekten der Pariser Oper; er mußte Arbeiter aus Venedig dazu kommen lassen, da in Frankreich sich Niemand dieser heiklen Kunst gewachsen fand. So wundervoll sie ausgeführt sind, diese Mosaikbilder mit ihren Unterschriften in zackigen griechischen Lettern erscheinen hier doch wie eine unmotivirte Improvisation. Für meine subjective Empfindung, die selbst ein oft wiederholter Besuch nicht zu alteriren vermochte, ist das Alles zu luxurirend, zu goldschwer, zu farbenlärmend, mit einem Wort zu anmaßend gerade für ein Schauspielhaus, dessen äußere Räumlichkeiten bei aller Schönheit und Bequemlichkeit doch nicht zur Hauptsache werden und alle Aufmerksamkeit auf sich ablenken sollen. Es scheint mir diese Art von Ausschmückung weit hinauszugehen

über wahrhaft künstlerische Schönheit, sie athmet mehr die Prahlerei der Verschwendung, und verräth zuerst den Millionär, dann erst den Künstler. Das Stiegenhaus des Wiener Operntheaters mit seinem weißen Marmor und seinen edlen architektonischen Verhältnissen, das Wiener Foyer mit seiner heiteren Eleganz und den so poetisch componirten Fresken, — sie wirken weniger blendend, aber künstlerisch reiner, vornehmer. Die Wandgemälde des geistvollen Moritz von Schwind illustriren bekanntlich Scenen aus den berühmtesten Opern, die in Wien Epoche gemacht haben. Etwas der Art, irgend ein Historisches, vermisse ich schwer in der malerischen Ausschmückung der Pariser Oper. Da herrscht nur Mythologie, nichts als Mythologie. Von den Musen (die aus Mangel an Raum auf acht Stück reducirt sind) bis zu den Deckengemälden „Apollo's Sieg über Marsyas" ꝛc. ꝛc., lauter allegorische, mythologische Figuren! Es wäre ihnen noch Raum genug geblieben, wenn man wenigstens einen Saal, ein Foyer den großen bedeutungsvollen Personen und Ereignissen gewidmet hätte, mit welchen die Geschichte der französischen Oper reicher als jede andere verknüpft ist. Die in großen Ziffern über dem Vorhang prangende Jahreszahl 1669 ist, — abgesehen von einigen Tondichterbüsten — das Einzige, was an den zweihundertjährigen Bestand der „Académie nationale de musique" erinnert. Ueber diese Tondichterbüsten muß ich mir auch einige Worte vergönnen. Im Innern des Theaters prangt neben einer unscheinbaren Gipsbüste Meyerbeer's, am Eingang zu dem vornehmsten Platz (dem Amphitheater und den Stalles d'orchestre) eine besonders auffallende Erzbüste. Darunter steht der Name Niedermayer! Wer ist Niedermayer? Ein unbedeutender Componist, von dem die Welt nichts mehr weiß und von dem nur in Frankreich eine Romanze aus seiner längst vergessenen Oper „Maria Stuart" noch halbwegs bekannt geblieben ist. Und dieser Niedermayer neben Meyerbeer? Daß die Beiden nicht zu lachen anfangen, ist

geradezu ein Wunder. Auf dem Gesims der Hauptfaçade sind allerdings eine große Anzahl von Büsten aufgestellt, aber in welcher Unordnung möge man aus der Reihenfolge von links nach rechts schließen: Rossini, Auber, Beethoven, Mozart, Spontini, Halévy! Mein größtes Erstaunen erregten jedoch die vier sitzenden Colossalstatuen, welche gleich Eingangs im Grand vestibule thronen. Es sind Lully, Rameau, Gluck und — Händel! Wie kommt Händel hierher ins französische Opernhaus? Händel, der große Oratoriencomponist, dessen im italienischen Modestil der Zeit geschriebene und mit der Mode jener Zeit wieder verschwundene Opern niemals einen Markstein in der Entwickelung der dramatischen Musik bedeuteten und am allerwenigsten für die französische Opernbühne! Neben Gluck hat kein Anderer zu stehen (oder hier zu sitzen) als Mozart, und wenn in einem Opernhause aus allen dramatischen Componisten nur vier durch große Statuen geehrt werden sollen, so muß Mozart den Ehrenplatz haben und darf an Händel kaum gedacht werden. Der Architekt Charles Garnier gibt für diese sonderbare Wahl eine Erklärung, die selbst noch viel sonderbarer ist: Händel soll die „englische Musik" repräsentiren! Ein Deutscher, der italienische Opern schrieb, als Sinnbild der englischen Musik! Das Recht Lully's auf eine der vier großen Statuen, ein Recht, das dem Schöpfer der französischen Großen Oper Niemand bestreiten dürfte, wird hinfällig durch die Erklärung Garnier's, er habe Lully als Repräsentanten der italienischen Musik verewigt. Lully, der als kleiner Knabe aus seiner Florentiner Heimath nach Paris gekommen und hier Zeitlebens gewirkt, als specifisch französischer Operncomponist gewirkt hat, er und gerade nur er allein vertritt in der Großen Oper die italienische Musik? Da hört doch Alles auf. Daß in Paris, das gegenwärtig eine nicht geringe Zahl tüchtiger Musikhistoriker besitzt, so seltsam und willkürlich in der Wahl und Reihenfolge der Tondichterstatuen verfahren wurde,

erklärte man uns damit, daß der Architekt Garnier, unzufrieden mit den verschiedenen Vorschlägen musikalischer Fachmänner, zuletzt ganz nach eigenem Gutdünken vorgegangen sei.

Doch lassen wir die Statuen und treten ein in den Zuschauerraum. Auch ihn charakterisirt schwere goldstarrende Pracht; sie lastet namentlich auf den die Bühne einrahmenden Theil mit den Prosceniumslogen. All' diese massiven, barocken, goldenen Reliefs, goldenen Lyren, goldenen tubablasenden Genien wirken zugleich niederdrückend und zerstreuend; die Bühne und was auf ihr vorgeht, wird zur Nebensache. An Bequemlichkeit läßt der Saal nichts zu wünschen übrig. Die Fauteuils sind breit, die Bankreihen weit genug von einander abstehend, die Zugänge bequem. Ein großer Teppich bedeckt den ganzen Boden, macht die Tritte der rastlos Kommenden und Gehenden unhörbar und gibt dem Parquet das elegante Aussehen eines Salons.

Drei wuchtige Schläge auf den Holzblock erschallen; das Signal zum Aufziehen des Vorhangs, — im Grunde ein antediluvianisches Surrogat für das Glockenzeichen, aber als ehrwürdige Tradition festgehalten in ganz Frankreich. Der Vorhang (ein „Vorhang" im strengsten Sinne, Purpur mit weißer Spitzenbordüre, ohne Figuren) geht in die Höhe. Mit Vergnügen bemerken wir, daß die Fiedelbogen der Geiger uns nirgends die Aussicht auf die Bühne durchkreuzen und daß die Instrumente (außer beim Fortissimo der Bläser) den Gesang nicht decken; das Orchester ist ziemlich tief gelegt. Es ist dies eine Wohlthat, die sich immer weiter ausbreitet und die wir Richard Wagner verdanken. Nicht seinem Bayreuther Theater, wo der richtige Gedanke zur Caricatur übertrieben und das Orchester zum unterirdischen Maschinenraum degradirt wurde, sondern den ersten Münchner Vorstellungen der „Meistersinger" und des „Rheingold". Die Akustik des Pariser

Opernhauses ist dem Orchester minder günstig, als jene des abgebrannten Opernhauses in der Rue Lepelletier, in welchem Holzconstruction vorwaltete. Von den Violinen namentlich erwarteten wir mehr Glanz und Kraft.

Der Vorhang geht in die Höhe. Man gibt heute Abend — doch wer fragt darnach, was in der Großen Oper gespielt wird? Man will das Haus sehen. Es sind seit Monaten immer dieselben sechs Opern: Prophet, Afrikanerin, Hugenotten, Faust, die Jüdin und Freischütz, letzterer als Vorspiel zu dem Ballet Sylvia. Seit Christine Nilsson und der Baritonist Faure definitiv aus dem Engagement getreten sind, besteht das Personal theils aus Anfängern, theils aus Ruinen, — nur wenige halten ausnahmsweise die Mitte. Aber was liegt daran, wer singt, — man will das Haus sehen. Das ist der ewige Refrain der Direction und sie befindet sich wohl dabei. Herr Halanzier leitet die Große Oper aus den bequemsten finanziellen Gesichtspunkten; an eine so nothwendige Erneuerung des Repertoirs und des Personals denkt er nicht, weist doch der Kassenrapport jeden Abend eine Einnahme von 19 bis 20.000 Francs aus. Es wird nur viermal wöchentlich gespielt, darunter dreimal im Abonnement. Der Andrang ist seit dem 5. Jänner 1875, dem Eröffnungstag dieses Opernhauses ein constant riesiger; das Haus meistens schon 8 Tage vorher ausverkauft. Diese Vormerkungen garantiren dem Logen- oder Fauteuilbewerber nur einen bestimmten Abend, nicht eine bestimmte Oper. Es ist eben das neue Haus selbst, auf welches sich fast alle Neugierde concentrirt!

Man darf es ungescheut aussprechen, daß die musikalischen Leistungen der Pariser Oper in keinem Verhältniß stehen zu der Pracht und Großartigkeit des neuen Baues. Diese Singvögel sind eines solchen Gold- und Juwelenkäfigs nicht werth. Auf der Bühne fand ich vortrefflich und bedeutend fast nur alles Aeußerliche: die Decorationen, Costüme, Ballette, Aufzüge. Die

einzelnen Sänger können bis auf einen oder zwei nicht den Anspruch erheben, Künstler ersten Ranges zu heißen und würdig der Großen Oper von Paris, welche doch zum Besitz des Allerbesten berechtigt und verpflichtet wäre.

Zuerst hörte ich die „Hugenotten". Herr Villaret sang den Raoul, singt noch immer den Raoul. Villaret, der bejahrte, dicke Philister, dessen einzige Mimik in einem unausgesetzt dummpfiffigen Lächeln und dessen Action in zwei stereotypen Armbewegungen besteht. Seine Stimme hat noch Kraft, aber keinen Schmelz, keine Frische mehr; Gesangskunst besaß er niemals, und schon der ersten Romanze („Plus blanche"), die man nicht schreien kann, ist er nicht gewachsen. In einer Rolle wie Raoul wirkt der bloße Anblick dieses Menschen komisch. Ich mußte immer wieder auf Roger hinüberblicken, der im Parterre mit einer wahrhaft elegischen Miene diesen Raoul betrachtete. Was mochte in dem Gemüth dieses geistvollen, liebenswürdigen Künstlers vorgehen, der in derselben Rolle jedes Herz gerührt und entzückt hatte! Die Valentine sang Fräulein Gabriele Krauß mit der hohlen, tremolirenden Stimme, welche man im Wiener Operntheater schon vor fünfzehn Jahren nicht mehr hören mochte. Gut musikalisch, verständig und routinirt, wie sie ist, kommt sie auch als Valentine anständig fort, ohne jedoch auch nur in Einer Scene die Zuhörer hinzureißen.

Madame Miolan-Carvalho, eine Dame von fünfzig Jahren, mit glücklich conservirten Resten von Stimme und Schönheit, sang die Königin. Sie singt auch Gretchen, Julia, Ophelia, ist somit als wahrer Rettungsengel von der Opéra Comique in die bedrängte Große Oper hinübergeflogen. Madame Miolan weiß mit ihren Mitteln trefflich hauszuhalten, und wenn ihren Leistungen die Tiefe und Gewalt der Leidenschaft abgeht, so bestechen sie doch durch den Reiz einer stets maßvollen, eleganten Kunst. Das Pariser Publicum bewahrt seinen Künstlern eine zärtliche Pietät, die Erinnerung an die schönsten Tage der

Miolan scheint ihm wie ein Resonator ihre Töne von heute zu verstärken.

Ein anderes Personal hörte ich in der „Jüdin" von Halévy. Mademoiselle Mauduit als Recha, die unbedeutendste, uninteressanteste Sängerin, die man sich vorstellen kann. Sie erscheint im ersten Act mit einer blonden hinaufgekämmten Frisur und einem breitgeflochtenen Zopf um die Stirne, ohne Turban oder Schleier. Die ganze Leistung war nicht einmal schlecht, sie war Null. Der Darsteller des Eleazar, Monsieur Salomon, gewinnt schnell die Sympathien der Zuhörer, welche Tags vorher Herrn Villaret als Raoul ausgestanden haben. Ein kräftiger und hochgewachsener junger Mann mit weicher, sonorer, nur in der Höhe etwas bedeckter und nicht leicht genug ansprechender Tenorstimme, die ebenso gesund klingt, wie sein einfacher, gerader Vortrag. Wir prophezeien diesem von der Natur so günstig ausgestatteten Anfänger eine schöne Carrière, falls er genug Fleiß und Intelligenz besitzt. Letztere Eigenschaft war freilich an seinem Eleazar nicht zu entdecken, er hatte keinen Begriff von der Rolle. Weder die nationalen Kennzeichen des Juden, noch sein rachedürstend fanatischer Charakter waren auch nur mit einer Miene angedeutet; Salomon spielte die ganze Partie majestätisch erhobenen Hauptes, salbungsvoll und versöhnungsmild, als wollte er die ganze Christenheit segnen, ein wahrer Apostel. Nie ist mir solcher schauspielerischer Unverstand vorgekommen. Madame Daram, ein reizloses Persönchen, das auch den Pagen in den „Hugenotten" gibt, sang die Eudoxia anständig mit kleiner, leichtbeweglicher Stimme. Prinz Leopold (Bosquin) war offenbar ein verkleideter sächsischer Schulmeister und von erheiterndster Wirkung.

Doch wenden wir uns lieber zur Lichtseite der Pariser Oper! Das ist die Mise-en-scène im weitesten Sinne. Vorerst die Decorationen. Sie gehören nicht zu jener aufdringlichen Sorte, die nur Farben-Effecte und Glanz um jeden

Preis anstrebt; es sind poetisch gedachte, charaktervolle Bilder. Wie schön und düster stimmungsvoll ist nicht die Schneelandschaft mit der Terrasse im ersten Act des „Hamlet", wie königlich heiter der Park von Chenonceaux im zweiten Act der „Hugenotten", mit seiner monumentalen Treppe, auf welcher ein Bataillon von Pagen, Hofdamen und Hellebardieren sich malerisch aufstaffelt! Wie reizend und grandios zugleich der freie Wiesenplan, auf welchem das Turnier im dritten Act der „Jüdin" stattfindet, mit dem Ritterschloß und dem kräftigen Gebirgszug im Hintergrunde! Dieser Decorationskunst entsprechen die reichen, malerischen, historisch treuen Costüme und das effectvolle Arrangement der Aufzüge und Gruppen. Der Einzug des Kaisers im ersten, das Turnier und Ballet im dritten Act der „Jüdin" gehören zu den vollkommensten Scenerieen dieser Art. Ein Bild von ungemein idyllischem Reiz eröffnet den vierten Act von „Hamlet": der ländliche Tanz, welchen die volksthümlichen Lieder Ophelia's so anmuthig durchflechten. Die Ballette entwickeln geschmackvolle Pracht und große Präcision der Bewegungen. Einen Reichthum an weiblichen Schönheiten konnte ich darin nicht entdecken, obgleich (oder weil?) ich in der Prosceniums-Loge des Directors, die sich auf der Bühne selbst befindet, die Damen dicht vor Augen hatte. Ich sah sie noch näher in dem berühmten „Foyer de la danse", dem eleganten Saale, in welchem die Tänzerinnen in vollem Balletcostüm sich versammeln und die Huldigungen der Jeunesse (und Vieillesse) dorée entgegennehmen. Das ist ein Herrenrecht, das sich die Abonnenten der Oper um keinen Preis nehmen lassen und das nur im schwarzen Frack und weißer Cravate ausgeübt werden kann.

II.

„Der König von Lahore“ und „der Freischütz“ in der Großen Oper.

Endlich, nach dritthalb Monaten in Paris, ward es mir beſcheert, etwas Neues in der Großen Oper zu hören. Nicht etwa eine Première — das wäre zu viel verlangt, da ſelbſt die officielle Ausſtellungs-Oper, Gounod's „Polyeucte“, erſt als ſpäte Abendröthe die Ausſtellung verklären ſoll — *) aber doch ein in Deutſchland noch unbekanntes, ſechzehn Monate altes Werk: „Le roi de Lahore“ von J. Maſſenet. Im April 1877 zum erſtenmal gegeben, iſt dieſe fünfactige große Oper nach längerer Pauſe jetzt wieder dem ſechsſpännigen Repertoire der Academie Nationale eingefügt worden. Die Pariſer Journale preiſen den „König von Lahore“ natürlich als ein Chef d'oeuvre; man kennt den nur von den Italienern noch überbotenen Ruhmestrompeten-Ton, welchen die franzöſiſche Kritik über einheimiſche Componiſten anzuſtimmen pflegt. Aber ſelbſt wer ſich gewöhnt hat, dieſe kritiſchen Lobgeſänge weislich eine Terz tiefer zu leſen, wird ſie kaum im Einklang finden mit dem wirklichen

*) Gounod's „Polyeucte“ gelangte erſt im October 1878 zur Aufführung!

Werth des „König von Lahore". Beginnen wir mit dem Textbuch.

Es darf wol als gebieterische Vorbedingung gelten, daß ein Schauspiel sich selbst erkläre und der Zuschauer auch ohne vorhergehende Lectüre des Librettos den wesentlichen Inhalt der Handlung verstehe. Fordern wir doch auch von einem guten Gemälde, daß es in seinen Hauptmotiven verständlich sei ohne Programm, wie viel mehr von einem Drama, welches, begünstigter als das ruhende Bild, Zeit hat, sich Schritt vor Schritt zu expliciren. Nun aber begegnete mir, der ich absichtlich ganz unvorbereitet das Theater betrat, Sonderbares in der Aufführung des „König von Lahore". Ich sah einfach folgende Handlung sich abspielen. Zu Anfang der Oper ein indischer Tempel, dessen schönste Priesterin, Sita, heimlich vom König von Lahore, Alim, geliebt wird. Ein verschmähter Nebenbuhler desselben, Namens Scindia, erster Minister und Bösewicht des Stückes, denuncirt die Priesterin; der König rettet sie aber aus den Händen der fanatischen Geistlichkeit, indem er als Gegengefälligkeit verspricht, sofort gegen die eindringenden Mahomedaner zu Felde zu ziehen. Der zweite Act führt uns mitten in's Kriegsgetümmel; der König fällt von Scindia's meuchlerischer Hand, die treue Sita kniet weinend an seiner Leiche. Nun ist wol Niemand so naiv, zu glauben, der erste Tenorist in einer großen Oper sei schon im zweiten Act richtig todtgemacht; vielmehr erwartet man mit Beruhigung, er werde sich hinter der Scene erholen und alsbald — etwa wie Dom Sebastian — zum allgemeinen Erstaunen wieder auftreten. Richtig geschieht dies im dritten Act. Wir sehen beim Aufziehen des Vorhanges ein glänzendes orientalisches Fest mit Tanz und Musik. Auf einem sehr erhöhten Thron sitzt — ganz wie Meyerbeer's „Prophet" im letzten Act — ein König, unserem Scindia zum Verwechseln ähnlich, umgeben von Bajaderen und Harfenspielerinnen; vor ihm entfaltet sich unendlich langes,

üppiges Ballet. „Doch, wer kommt da?“ ruft plötzlich der König, sich nach der Seite wendend. Es ist der todtgeglaubte Alim, der nun von der ganzen Festversammlung mit freudiger Ueberraschung begrüßt wird. Nach dem Vortrag einer Arie sinkt er, wahrscheinlich noch vom Blutverlust ermattet, ruhig in den Schlaf. Der Vorhang fällt. Das ist, was wir sahen und richtig zu verstehen glaubten. Weit gefehlt. Die nachträgliche Lectüre des Textbuches belehrte uns, daß König Alim im zweiten Act wirklich gestorben und im dritten *als abgeschiedener Geist* in das Paradies der Gläubigen eingegangen sei! Das verliebte Ballet war ein Tanz seliger Geister, und der blasirte Müßiggänger auf dem goldenen Thron kein König, sondern der Gott Indra in höchsteigener Person. In tiefster Seele hätte ich mich meines Irrthums geschämt, würde nicht meine ganze Theater-Nachbarschaft letzteren ruhig getheilt haben. Und nun frage ich, darf ein dramatischer Dichter so vollständig übersehen, daß man im Theater nur das glaubt, was man sieht, und daß man einen wohlbehaltenen gesunden Lümmel, der von einer lustigen Tanzgesellschaft empfangen wird, nicht für einen abgeschiedenen Geist halten kann? Eine zartere Bezeichnung als die obige finden wir leider nicht für den Darsteller des Alim, *Herrn Bergnet*, welcher wie eine verjüngte Caricatur des alten Schreckenstenoristen *Villaret* aussieht. Bei dieser Gelegenheit sei die Bemerkung erlaubt, daß die großen Opernhäuser der Neuzeit neben ihren musikalischen Gefahren auch noch einen anderen, bisher noch nicht zur Sprache gebrachten Uebelstand fördern. Nicht nur jede zarte Stimme und jedes feine Mienenspiel vereiteln diese riesigen Theater, sie heißen noch außerdem die plumpesten Gestalten, die rohesten Gesichter willkommen, welche überall sonst von idealen Rollen ausgeschlossen blieben. Ein Rest von Illusion, ein Hauch von Idealität sollte aber doch auf jeder Bühne gewahrt bleiben. Je größer unsere Opernhäuser werden, desto unentbehrlicher die starken Stimmen,

und so läßt man denn ohne weiteres den Raoul, den Faust, den Romeo von den abschreckendsten Gesellen singen, wenn ihnen nur der Himmel zu ihrem Stierkopfe auch die entsprechende Stierlunge verliehen hat.

König Alim von Lahore, nach dem wir uns nun wieder umsehen wollen, findet die Wonnen des Paradieses ohne seine Sita äußerst langweilig; er erbittet und erhält vom Gott Indra die Erlaubniß, wieder als lebendiger Mensch auf die Erde zurückzukehren — eine Begünstigung, die ohne Zweifel in indischen Legenden begründet, aber bei uns so ungebräuchlich ist, daß wir sie auf der Bühne schlechterdings nicht verstehen. Alim darf also zu seiner Sita wieder herabsteigen, doch bleibt durch den Götterspruch sein Leben fortan an das ihrige geknüpft. Sita, von dem verliebten Tyrannen Scindia bedrängt, ersticht sich im fünften Acte, und im selben Augenblicke sinkt auch Alim sterbend neben ihr zu Boden. Der Held, Alim, stirbt also zweimal in dieser Oper; von allem Anfang an eine vollständig gleichgiltige Figur, läßt er uns eben auch in seinem Doppelsterben ungerührt. Dem gemeinsamen Tode entgegensehend, halten sich die Liebenden in einem letzten Liebesduett beseligt umschlungen — es ist dieselbe Situation, wie in der Schlußscene zwischen Aïda und Rhadames. Offenbar hat Herrn Massenet Verdi's Oper vorgeschwebt; an sie mahnen Stimmung und Colorit des „Königs von Lahore"; ja manche Einzelheiten, wie die von einer Flöte vorgetragene Hindu-Melodie in dem orientalischen Ballet, weisen direct auf dieses Vorbild. Und doch welch' fundamentale Verschiedenheit in der Musik! Man lernt Verdi's musikalische Naturkraft erst recht schätzen, wenn man die Mühsal neufranzösischer Opern-Composition einen langen Abend hindurch mitgemacht. „Aïda" erregt mir jederzeit ein Gefühl der Freude, fast des Erstaunens, daß so etwas heute noch entstehen konnte; ich möchte, das Wort im freieren Sinne genommen, „Aïda" die letzte classische Oper nennen.

Sie ist vorläufig die letzte, in welcher der dramatische Ausdruck sich musikalisch, gesangschön, in vollen, farbigen Blüthenkelchen entfaltet, und wo die Leidenschaft noch als glühende Melodie, nicht als glühende Asche uns entgegenströmt. In „Aida" tragen die Stacheln der Verzweiflung noch Rosen, während umgekehrt im „König von Lahore" und ähnlichen Musik-Tragödien der Franzosen das Bestreben, immer nur „dramatisch" zu stechen und zu brennen, die letzten Blüthen der Musik versehrt. Grillparzer sagt einmal in seinem Pariser Tagebuch, die Künstler der Großen Oper seien, „was man dramatische Sänger nennt, das heißt schlechte. Sie verstehen sich vortrefflich darauf, die Winkelpoesie eines erbärmlichen Textbuches geltend zu machen, sind aber nicht im Stande, die musikalischen Intentionen einer guten Composition in's Leben zu bringen." Für die heutigen Sänger der Großen Oper gilt dies Wort nicht mehr; die Villaret, Sellier, Salomon, Vergnet ꝛc. sind nichts weniger als dramatische Künstler; aber auf die jetzigen Componisten paßt es vortrefflich. Alle dramatischen Pointen und Contraste, vom jähen Schrei bis zur grübelnden Reflexion („die Winkelpoesie eines erbärmlichen Textbuches") treffen sie, mit Hilfe einer glänzenden Technik und ausgebildeten Psychologie der Instrumente, in Töne zu fangen, aber der Strom der Melodie, das holde Leben der Musik weicht erstarrend vor ihnen zurück. Vor lauter Ausdruck werden sie ausdruckslos, und indem sie immer nur „dramatisch" componiren, hören sie auf, musikalisch zu sein. Das Verdienstliche an Massenet's Oper will ich nicht schmälern; der Componist zeigt ein redliches, sogar ein hohes Streben. Seine Partitur ist mit Geist und mit unsäglichem Fleiße gemacht, man sieht die Schweißtropfen daran perlen. Das orchestrale Raffinement grenzt an's Unglaubliche; jedes einzelne Instrument macht seine geistreichen „mots" so lange, bis sie alle zu einem hauserschütternden Lärm zusammenschlagen. Die Declamation verräth geistvolle Sorgfalt, die Melodie hin-

gegen Schwäche und Blutarmuth. Massenet ist durch eine komische Oper: „Don César de Bazan", bekannt geworden, ein Werk, das, ohne starke schöpferische Ader, doch gefällig wirkt und namentlich einen gewissen romantischen Conversationston mit der anmuthigen Gewandtheit der Franzosen handhabt. Begreiflicherweise lockte der Ehrgeiz den jungen Componisten auf das Feld der großen Oper; hier wähnt er in jedem Tact „groß" sein zu müssen, und erreicht doch trotz dieser Anstrengung fast nirgends das Maß des geborenen Dramatikers. Am besten glücken ihm noch die Nummern von leichterem, gefälligem Stil, wie das barcarolenartige Frauenduett im zweiten Act und die Balletmusik im dritten. Letztere hat einige brillante Momente, die allerdings mehr aus rhythmischen und instrumentalen Combinationen, als aus melodiöser Kraft hervorgehen. Das Ballet ist mit glänzender Pracht ausgestattet, wie denn überhaupt im „Roi de Lahore" die Künste der Decorations-Malerei, der Costümirung, des Maschinen- und Beleuchtungswesens sich zu einer wunderbaren Gesammtwirkung vereinigen. Ich zweifle, ob man in dieser Richtung noch weiter gehen könne, selbst in der Pariser Großen Oper. In dem glänzenden, alles Uebrige verschlingenden Ausstattungswesen liegt der Ruhm und die Gefahr dieses Theaters. Fast scheint es, als biege die Oper auf diesem Wege zu ihren Anfängen, zu den kostspieligen Fest- und Hofopern des 17. Jahrhunderts, zurück; das Talent des Tondichters und der Sänger beginnt an die zweite Stelle zu rücken, hinter den Reiz des Schaugepränges. Es ist unwidersprochene Thatsache, daß die Besucher der Großen Oper in Paris vor Allem sehen wollen, die Musik kann daneben nur durch rauschende Fülle und Pracht wirken. Die Opernmusik soll hier für das Ohr schlechterdings sein, was das elektrische Licht für das Auge. Geblendet, berauscht von all' dem Sehen und Hören kommen wir aus dem Märchenreich des „Königs von Lahore", — innerlich arm, unbefriedigt und leer. Mit zunehmender

Schnelligkeit verfolgt die neufranzösische Schule ihren Weg von musikalischer Anmuth und Natürlichkeit zu immer raffinirterer krankhafter Künstelei.

Dem „König von Lahore" kommt von allen Vorstellungen der Großen Oper Halévy's „Königin von Cypern" am nächsten durch ihre bewunderungswürdige Scenirung. Ich meine damit keineswegs die bloße Pracht, obgleich auch diese hier den vollständigsten Triumph feiert; vielmehr den wunderbar poetischen Reiz der Decorationen, diese Garten- und Seelandschaften, belebt von den mannichfaltigsten malerischen Gruppen: Schiffer, Soldaten, Edelleute, Tänzer und Tänzerinnen, Alles in historisch und ethnographisch treuen Costümen. Hier tritt die poetische Seite der Ausstattungskunst in ihre volle Bedeutung. Das Textbuch der „Königin von Cypern" häuft derlei Scenen, welche der malerischen Erfindung beneidenswerthe Aufgaben stellen. Darin erblicken wir auch das stärkste, wenn nicht das einzige Motiv für die Wiederaufnahme dieser musikalisch dürftigen und auffallend veralteten Oper. Zwei bis drei Nummern höchstens wirken gefällig, hinreißend keine einzige. Die Eile, mit welcher die Große Oper die „Königin von Cypern" ihrem kleinen Repertoire einverleibt hat, ist nur aus decorativen Gründen begreiflich; neben der „Jüdin" (welche Halévy mit keinem anderen Werk wieder erreichte) spielt seine „Königin von Cypern" eine mumienhaft traurige Figur. Von den Sängern spreche ich lieber gar nicht; wenn die Pariser mit ihnen zufrieden sind, so haben wir Anderen eigentlich nichts dreinzureden. Von allen Künstlern der Großen Oper — und ihr Personal ist sehr zahlreich — hat einzig und allein der Bariton Lasalle uns ein aufrichtiges Vergnügen gemacht. Sein umfangreiches Organ imponirt durch gesunde Kraft und Fülle, es klingt mehr italienisch als französisch. An Stimme übertrifft Lasalle seinen Vorgänger Faure, als Sänger erreicht er ihn nicht, noch weniger als Schauspieler. Dies verräth namentlich

sein Nelusco, eine Partie, die größere dramatische Ansprüche erhebt. Lasalle gibt den wilden Naturmenschen viel zu elegant und zu conventionell, obendrein mit schön frisirtem Kopf. Seltsam, daß die Franzosen, als Maler und Schauspieler Realisten par excellence, in der Oper vor scharfer Charakteristik zurückschrecken und durchaus den „schönen Mann" nicht verleugnen wollen. Darin scheinen nun einmal alle Opernsänger Eine Familie zu bilden. Vor zehn Jahren sah ich hier im Théâtre Lyrique den Bassisten Troy als Caspar im „Freischütz"; er gab ihn vorzüglich, aber mit einem so modisch frisirten Kopf, daß man ihn in den Auslagkasten eines Friseurs hätte stellen können. Ganz so geleckt erscheint heute Herr Gailhard, der den Caspar in der Großen Oper singt und ganz gut singt.

Der „Freischütz" war mir immerhin von allen Vorstellungen der Großen Oper die genußreichste. Text und Musik dieser Oper verfehlen auf den Deutschen niemals ihren Eindruck und gedeihen ihm vollends zum Labsal, hat er vorher nichts als Meyerbeer, Halévy und Massenet gehört. Man hält sich hier noch an die Bearbeitung von Berlioz, der mit kundiger und pietätvoller Hand den Dialog in Recitative verwandelt und die „Aufforderung zum Tanze" als ländliches Ballet in den dritten Act eingelegt hat. Die Pariser Aufführung hat mancherlei Vorzüge, auch solche, die wir nachahmen sollten. So z. B. gibt man hier den „Freischütz", wie er geschrieben ist, in drei Acten. Für das Zimmer Agathens benützt man mit Recht nur den Vordergrund der Bühne; dadurch wird die Scene traulicher, intimer und bildet einen wirksamen Contrast zur Wolfsschlucht, die inzwischen bequem vorbereitet werden kann. Der große Saal Agathens in Wien ist ein Mißgriff und die Theilung der Oper in vier Acte eine barbarische Willkür. Die Decoration der Wolfsschlucht in Paris gehört zu dem Großartigsten, was die Bühne im Fache des Wildromantischen leisten kann. Man vergißt darüber, daß manche der Spukgestalten,

die wilde Jagd und Aehnliches, mehr französisch als deutsch gedacht sind. Eine sehr praktische Aenderung scheint mir, daß das Brautjungfernlied von Aennchen vorgesungen und blos im Refrain von den Choristinnen verstärkt wird. Dabei bleibt die geschmacklose Verwechslung des Brautkranzes mit dem Todtenkranz weg; die Stimmung wird nicht unterbrochen. Ein schlimmes Versehen ist es hingegen, daß in der Pariser Aufführung der kurze Dialog, worin Max von Caspar die letzte Freikugel verlangt, wegbleibt; die ganze, ohnehin von Haus aus etwas unklare Schlußscene wird dadurch total unverständlich. Auch für die Kürzung des letzten Finales, in welchem der Eremit zur stummen Person degradirt wird, finden wir keinen Entschuldigungsgrund. Musikalisch verdient die Pariser Aufführung die aufrichtigste Anerkennung. Am wenigsten genügte die Darstellerin der Agathe, welche die Pariser noch immer für eine erste dramatische Sängerin nehmen. Sie sah höchst unvortheilhaft, fast matronenhaft aus, spielte die ganze Rolle gleichgiltig, mit unbeweglichem Gesicht ab und tremolirte dergestalt, daß man in dem E-dur-Andante „Leise, leise" genau acht Luftstöße in jeder der vier ersten Viertelnoten zählen konnte, welche somit in der kläglichen Gestalt von 32 Zweiunddreißigsteln einhergezittert kamen. Viel besser war Aennchen, eine zweite Sängerin mit frischer Stimme und natürlicher Anmuth. Leider ist dieses ausnahmsweise erfreuliche Persönchen, Fräulein Arnaud, einige Tage nach der „Freischütz"-Vorstellung aus dem Theater in den heiligen Ehestand getreten. Max und Caspar waren befriedigend, jedenfalls besser, als man von Franzosen in Weber'scher Musik erwarten konnte. Die Oper wurde von dem allerdings nicht allzu zahlreichen Publicum beifällig und mit großer Aufmerksamkeit angehört; das Stammpublicum der Abonnenten erschien erst nach dem „Freischütz", zum Anfang des Ballets „Sylvia". Durch das überaus große, wohlgeschulte Tanzpersonal und die

brillanten Decorationen macht „Sylvia“, wie überhaupt jedes Ballet, eine blendende Wirkung im Pariser Opernhaus.

Mademoiselle Rita Sangalli, die Pariser „Sylvia“, ist eine virtuose Tänzerin, obendrein ein kluger Kopf, welcher ernsthaft über die künstlerische Mission der Füße nachdenkt. Noch eine andere sehr hervorragende Eigenschaft hängt ihr an, die mir aber weniger gefällt. Man weiß von Napoleon, daß er für ernste, ausdauernde Arbeiten sich gerne Männer mit großen Nasen auswählte. Ob er auch den Reiz einer Tänzerin nach der Länge ihrer Nase taxirt habe, ist nicht bekannt. Sein Urtheil war auch in diesem Fache sehr geschätzt.

III.

Ballette von Leo Délibes.

Die beſten, beinahe die einzigen Ballette, welche die Große Oper in Paris gibt, ſind „Coppelia“, „Sylvia“ und „La source“. Sie ſind von Leo Délibes in Muſik geſetzt und verdanken dieſer Muſik zum größten Theil ihren großen anhaltenden Erfolg. „Coppelia“? Der ſeltſame Name wird Manchen befremdet haben. Er iſt das Femininum von Coppelius, und Coppelius ſelbſtverſtändlich der Name eines halbverrückten deutſchen Gelehrten, welcher ſicherlich von Haus aus Koppel hieß. Nachdem ihm mit der Gelehrſamkeit auch die lateiniſche Endung angewachſen war, verfertigte dieſer Ehrenmann nebſt anderen Wunderdingen einen weiblichen Automaten von großem Liebreiz und abſonderlicher Beweglichkeit, welcher dem Namen „Coppelia“ erhielt. Ein jugendlicher Schwärmer, Franz, verliebt ſich über die Straße in die am Fenſter ſitzende Wachsfigur und erregt dadurch die Eiferſucht ſeiner Verlobten, Swanilda. Dieſe benützt die Abweſenheit des alten Coppelius, um ſich ſelbſt an die Stelle des „Mädchens mit den Glasaugen“ auf das Poſtament zu ſetzen und ſo als lebendige Coppelia zugleich den alten Magier zu necken und ihren ſchnellbekehrten Bräutigam wiederzugewinnen. Dies iſt ungefähr der von allerlei luſtigem und phantaſtiſchem Beiwerk umrankte Kern des neuen Ballets, zu welchem wol gleichmäßig E. T. A. Hoffmann's grauenvolles

Märchen vom „Sandmann“ und Adam's luſtige Operette: „La poupée de Nuremberg“ den Anſtoß gaben. Die Handlung hat den Balletmeiſter Saint-Léon zur Entfaltung reizender Tänze und den Componiſten Leo Délibes, den Autor der allerliebſten Spieloper „Le roi l'a dit“, zu einer ebenſo graziöſen wie charakteriſtiſchen Balletmuſik angeregt. In Deutſchland ereignet es ſich kaum, daß namhafte Schriftſteller und Componiſten ſich entſchließen, mitunter auch für das Ballet zu arbeiten. Anders in Paris. Der Dichter Théophile Gautier hat der Großen Oper nicht weniger als ſechs Ballet-Poëme geſchrieben; berühmte Operncomponiſten wie Auber, Halévy, Hérold, Adam („La Giselle“) verſchmähten es nicht, Balletmuſik zu componiren. Deutſche Componiſten ſind mit ihren Melodien viel zu geizig, um dieſelben für Ballette auszugeben; ſie antworten ähnlich wie unſere Dichter auf das Anſuchen um ein Opern-Libretto: „Wenn ich einen guten Bühnenſtoff habe, ſo mache ich ein Drama daraus.“ Dieſer Ideengeiz, dem oft ein noch unedlerer zur Seite ſteht, verſchuldet den Mangel an guten Operntexten, an guten Balletmuſiken in Deutſchland. Der Balletcomponiſt muß ſich allerdings manchen beſchwerlichen Bedingungen fügen, welche die Technik des Ballets dictirt. Er muß nachgiebiger ſein gegen den Balletmeiſter, als der Libretto-Dichter gegen den Operncomponiſten. Schreibt aber ein talentvoller Componiſt gute Muſik zu einem Ballet, ſo iſt der Erfolg des letzteren zur Hälfte geſichert. Wie viel hat Hertel's melodiöſe Muſik zum Erfolg der „Satanella“ beigetragen! Das iſt eine Ausnahme. In der Regel wird in Deutſchland und Italien der muſikaliſche Theil der Ballette viel zu nebenſächlich und ſchleuderhaft behandelt. Und doch könnte man die paradoxe Behauptung wagen und begründen, es ſei die Aufgabe der Muſik noch wichtiger und dankbarer im Ballet als in der Oper. Wichtiger: denn die taubſtumme Handlung bedarf weit dringender als das Wort der muſikaliſchen Deutung und Belebung; dank-

barer: weil der Balletcomponiſt, unbeengt von Wort- und Stimmrückſichten, ſich mit der Freiheit des reinen Inſtrumental-Componiſten bewegen kann, ohne je, wie dieſer, ein Mißverſtändniß ſeiner Abſichten zu befürchten. Délibes' Muſik zu „Coppelia" hat das zweifache Verdienſt, melodiös reizend und zugleich überall dramatiſch bezeichnend zu ſein. Wie fein und genau ſchmiegt ihr Rhythmus ſich den getanzten Rhythmen auf der Bühne an, wie lebendig erklären ſeine Inſtrumente, was der Mimik des Tänzers auszudrücken nicht vergönnt iſt! Wir erinnern an das flüſternde Geigenmotiv (mit Sordinen) beim Eintreten der furchtſamen Mädchen in Coppelia's Atelier, an den Tanz der Puppe im zweiten Acte, der die komiſch abgemeſſenen, mechaniſchen Bewegungen des Automaten ſo köſtlich illuſtrirt u. ſ. w. Aus rein muſikaliſchem Geſichtspunkte ſind die Orcheſter-Variationen (über ein polniſches Lied von Moniuszko) im erſten Act ein kleines Cabinetsſtück, wie es ſelten in Balletten vorkommt.

Zu den beliebteſten und glänzendſten Vorſtellungen der Großen Oper gehört auch L. Délibes' neueſtes Ballet „Sylvia." An Muſik ſteht es der „Coppelia" nicht nach, leider jedoch bezüglich der Handlung.

Die Berufung auf Taſſo, deſſen berühmtes Schäferſpiel „Aminta" den Grundſtoff zur „Sylvia" lieferte, kann letzterer wenig nützen. Taſſo's „Aminta" (erſchienen 1572) behandelt in fünf Acten eine gar dürftige Handlung: Ein Hirte, Aminta, rettet die Nymphe Sylvia aus der Gewalt eines lüſternen Satyrs. Auf der Jagd mit anderen Nymphen umherſtreifend, verwundet Sylvia einen Wolf, flieht vor ihm und verliert ihren blutbefleckten Schleier. Aminta wird dadurch zu dem Wahn veranlaßt, ſeine Geliebte ſei von dem Wolfe zerriſſen und ſtürzt ſich von der Spitze eines Felſens. Indeſſen kommt Sylvia zurück, erzählt, wie ſie dem wüthenden Thiere entgangen, erfährt aber nun Aminta's Tod und will ihm

verzweifelnd folgen. Allein Aminta ist nicht gestorben, sondern nur leicht verletzt, und die Liebenden feiern beglückt ihre Vereinigung. Dieses übermäßig einfache Sujet, welches auch bei Tasso einschläfern müßte, hätte dieser nicht den ganzen Blumenflor seiner duftigen Sprache darüber gebreitet, erscheint in unserem neuen Ballet folgendermaßen umgestaltet und bereichert: Sylvia, eine Lieblingsnymphe der Göttin Diana, ist zugleich das von Ferne angebetete Ideal des armen Schäfers Aminta. Wir sehen sie zu Anfang des Ballets, wie sie, von der Jagd kommend, im Walde Helm und Köcher ablegt, um mit ihrem jungfräulichen Gefolge auszuruhen und das gebräuchliche Opern-Seebad zu nehmen. Obwol die Ballet-Hydropathinnen dies immer in voller Toilette, mit Schuhen und Strümpfen thun, sind sie doch jedesmal tödtlich erschrocken, wenn sie einen Sterblichen in der Nähe bemerken. Auch unser verliebter Schäfer wird hinter einer Götterstatue entdeckt und fällt, von dem rächenden Pfeil Sylvia's getroffen, nieder. Sylvia besitzt aber außer diesem blonden, auch noch einen schwarzen Verehrer von unbändigem Temperament und äußerst frechen Gewohnheiten, den Jäger Orion. Mit seinen Liebesanträgen zurückgewiesen, packt er die Nymphe einfach auf die Schulter und trägt sie in seine Felsengrotte. Hier seufzt sie als Gefangene des schwarzen Unhold's, bis sie ihn endlich durch List unschädlich zu machen weiß. Sie preßt nämlich den Saft aus einigen Weintrauben in eine Schale, credenzt sie dem Orion und sieht ihn bald schwer berauscht umhertoben, endlich niedersinken. In der Regel pflegt süßer Most eine etwas sanftere, nicht gerade nach dem Kopf aufsteigende Wirkung hervorzubringen, wie dies wol Jeder irgend einmal erfahren hat, — im Ballet muß man freilich physiologische Wunder gläubig hinnehmen. Genug, das Ungethüm schnarcht in besinnungslosem Moustrausch, während Sylvia den Gott Amor zu Hilfe ruft und von ihm auch richtig aus der Grotte befreit wird. Derselbe Amor, „das verschmitzte Kind"

es nicht — zum Glück macht das Alles in Délibes' Orchestrirung kein so böses Gesicht wie auf dem Papier. Was in einer Ballet-Partitur sehr viel sagen will: wir hören in „Sylvia" keine musikalischen Rohheiten, weder in der Melodie, noch in der Instrumentirung. Es ist Alles fein und distinguirt, „zu distinguirt", wird mancher Balletfreund sagen, und in der That könnten in den eigentlichen Tänzen einige Strauß'sche Blutstropfen nicht schaden. Sei es, daß jene unmittelbar einschlagende Sinnlichkeit ihm ausweicht oder er ihr — Délibes kann sich jedenfalls rühmen, die Einheit des Stils nirgends zu Gunsten der Drehorgeln oder Militärbanden verletzt zu haben. Unter den schönsten Musikstücken der Partitur ist zuerst der „Langsame Walzer der Sylvia" hervorzuheben, der auch als Entreact wiederkehrt — ein über einzelnen Harfen-Arpeggien sich wiegender graziöser Gesang der Violine und des Waldhorns. Ein lebhafteres Gegenstück dazu bildet das Divertissement der Sylvia im letzten Act. Diese Perlenschnur von pizzikirten Sechszehntel-Figuren der Violinen ist eine getreue Uebersetzung von Sylvia's Tanzschritten in's Musikalische oder umgekehrt. Musikalisch noch bedeutender ist der Tanz der Jägerinnen im ersten Act mit seinem echt symphonischen Hauptmotiv, einer von vier Hörnern unisono geschmetterten Fanfare, der die Pauken antworten. Durch sehr originelle Instrumentirung wirkt der Bauerntanz in C dur (Flöte und Piccolo in Terzen, über einen dudelsackartig brummenden, von Tambourinschlägen aufgestachelten Baß), durch echt pastorale Lieblichkeit die erste Scene des Schäfers Aminta. Eines einzigen geistreichen und stimmungsvollen Zuges sei noch gedacht: des Hornrufs beim Herannahen Sylvia's, der, aus dem Es-dur-Dreiklang nachhallend, unmittelbar nach Des-dur herabgleitet.

Im Vergleich mit „Coppelia" ist „Sylvia" prächtiger, größer in den Dimensionen und den Ansprüchen; uns bleibt

trotzdem jenes kleine niederländische Genrebild sympathischer, als diese „historische Landschaft mit mythologischer Staffage". „Coppelia" fußt auf einem originellen Grundgedanken, der sich in der Automaten-Scene des zweiten Actes überaus ergötzlich entwickelt; die ganze Handlung dieses Ballets, ihr „Costüm" im weitesten Sinn, ist natürlicher, heiterer und treibt auch die Musik zu leichterem und rascherem Fluß an. Hingegen ist von der scenischen Monotonie der „Sylvia" eine gewisse Einförmigkeit der Musik kaum zu trennen. Es kommt darin zu keiner herzhaften, gesunden Fröhlichkeit. Daran ist zur Hälfte, wie gesagt, das Textbuch schuld, zur Hälfte aber die Eigenart von Délibes' Talent, welches mehr auf feinste Detail-Arbeit als auf packende Wirkung angelegt ist. Möchte der Componist sich demnächst einen anregenderen Balletstoff wählen, oder besser: gar keinen mehr, sondern ein heiteres Opern-Libretto. Wer eine komische Oper, wie „Le roi l'a dit" geschrieben hat, dem darf man fast das Recht bestreiten, sich anders als ganz vorübergehend dem Ballet zu widmen. In drei Balletten hat Délibes sich als Meister der musikalischen Taubstummensprache bewährt; möge er nunmehr zur lebendigen Rede, zum tönenden Gesang zurückkehren und statt getanzter Götterfabeln uns Lust und Leid wirklicher Menschen schildern in Melodien, zu welchen nicht die Fußspitze, sondern das Herz den Tact schlägt.

Ganz zuletzt lernten wir das erste von den drei berühmten Balletten Délibes' kennen: „La source" (in Wien unter dem Titel „Naïla, die Quellenfee" gegeben). „La source" hat zuerst die Aufmerksamkeit der Pariser auf Délibes gelenkt, der vorher schon eine ziemliche Anzahl von kleinen Opern geschrieben hatte, ohne damit durchzudringen. Die ersten bitteren Erfahrungen von Gounod, Délibes u. A., welche lange und viel arbeiten mußten, ehe sie es zu einem Namen gebracht, widerlegen den in Deutschland noch immer herrschenden frommen

Glauben, daß in Paris jeder talentvolle Componist sogleich durchdringe zu Anerkennung und Stellung. L. Délibes hat nur den 2. und 3. Act dieses Ballets componirt; das übrige stammt von einem jungen Polen Namens Minkus und ist weniger geglückt. Den in „La source" eingeschlagenen Weg hat Délibes später in seinen beiden weit vorzüglicheren Balletten „Coppelia" und „Sylvia" rühmlich weiter verfolgt. Eine Musik von der Quelle ist die zur „Quelle" auch nicht, — aber wo fließt jetzt überhaupt dergleichen? Das aufrichtigste Lob verdienen auch hier die dramatischen Partien seiner Musik, die eigentlichen „Scenen"; Délibes darf sich rühmen, darin einen Fortschritt gegen die frühere Zeit zu bedeuten und alle seine lebenden Rivalen zu übertreffen.

Nur mit ängstlichem und etwas schuldbewußtem Gemüth gehe ich von der Musik zu dem Ballet selbst über: die Musik habe ich verstanden, das Ballet aber nicht. Durch lange Theaterpraxis mit den schlimmsten Sprüngen der Ballet-Logik vertraut, sogar zu einiger Fertigkeit im Errathen gelangt, bin ich doch außer Stande, „La source" zu enträthseln und mir die verwickelten Beziehungen der Hauptpersonen: des Jägers, des Türken, der Zigeunerin u. s. w., zu dem Quellwasser klar zu machen. Ich weiß nicht einmal, welche von den zwei Heldinnen, zwischen denen der interessante Jüngling den Abend hindurch so leidenschaftlich hin und her taumelt, seine Geliebte ist; vielleicht weiß er's selbst nicht genau. In der Schlußscene geräth die eine in todtenähnlichen Starrkrampf, während die andere lustig den Jüngling umtanzt, bis schließlich die Tanzende der Scheintodten ein Gemüse reicht, worauf wieder Letztere tanzt und Erstere todt auf den Rücken fällt. Das Alles war mehr schön als verständlich. Das Bedürfniß nach erklärenden Textbüchern schien im Publicum riesig anzuwachsen, denn als ich nach dem zweiten Acte zur Casse eilte, um mir für zwanzig

Sous ein Verſtändniß zu holen, war keines mehr vorräthig. So lebe ich denn noch heute bezüglich Naïla's in einem ſüßen Traumzuſtand von Unwiſſenheit, aus welchem ich aus Furcht vor unglaublichen Entdeckungen lieber nicht geweckt ſein mag. —

IV.

Von Gounod, Ambroiſe Thomas und Auber.

Mit Gounod iſt's angenehm ein Stündchen zu verplaudern, d. h. ihm zuzuhören. Er gehört nicht zu den Inwendig-Geiſtreichen, die ihren Reichthum tief verſteckt halten, ſondern zu den ſtets Mittheilſamen und Beredten. Man fühlt ſogleich, daß er gerne ſpricht und ſich gerne ſprechen hört. Mit Vergnügen folgt man ſeiner raſchen, feinen, lebhaften Rede, welche mit Vorliebe von künſtleriſchen Selbſtbekenntniſſen zu allgemeinen Maximen aufflattert. Die leichte Selbſtbeſpiegelung des Redners ſtört uns nicht, weil das ſich ſpiegelnde Antlitz wirklich anziehend iſt. Ich fand Gounod heiterer, aufgeräumter, als vor drei Jahren, wo die Erinnerung an ſeinen zweijährigen Aufenthalt in London noch wie ein herübergenommener ſchwerer Nebel auf ihm laſtete. Sein Herz hatte dort einen ſchlimmen Feldzug durchgemacht; arg geſchlagen und zerſchlagen hat er es nach Paris zurückgebracht. Jetzt endlich ſind die letzten Ketten raſſelnd von ihm abgefallen: die erſt ſo ſüße, dann unerträgliche und entwürdigende Leidenſchaft zu der ſchönen Frau Georgine Weldon. „Affreux“ nennt er das Benehmen der Dame, die ihn mit vergötternder Zärtlichkeit umſtrickt

hielt, um seine Protection, sein Talent, seine Arbeit eigennützig auszubeuten und ihm schließlich seine Partituren, die Oper „Polyeucte" mit inbegriffen, zu veruntreuen. Es hatte eben ein Brief dieser Dame in „Figaro" gestanden, worin sie von Verfolgungen durch hohe und höchste Personen faselt — ich konnte die Vermuthung nicht unterdrücken, die Schreiberin müsse nicht recht bei Verstand sein. „O nein," fiel Gounod lebhaft ein, „sie ist sehr hellsehend, sie sieht im Dunkeln wie eine Tigerkatze, c'est une folle lucide!" Die Proben seiner neuen Oper „Polyeucte" — es war Anfang Mai — hatten im neuen Opernhause begonnen. Für eine nervöse, empfindliche Organisation wie die Gounod's ist das ein unerschöpflicher Brunnen von Qual und Mißstimmung. „Ich kenne nichts Schöneres, nichts Herrlicheres," rief Gounod aus, „als das Theater in der Idee, in abstracto; aber das wirkliche, reale Theater, das Theater in concreto ist eine Hölle, ein Verderben! Jede von den Sängerinnen, die man mir für die Hauptrolle vorschlägt, hat eine werthvolle Eigenschaft, alle übrigen fehlen ihr. Sie besitzt eine wundervolle Stimme, ist aber häßlich, geistlos und spielt wie ein Stück Holz. Oder sie ist schön und intelligent, hat aber keine Stimme, keine Schule u. s. w." Indessen kümmere ihn das jetzt wenig. „Mein oberstes Princip ist, nur an dasjenige zu denken, was gemacht werden soll, nicht an das, was schon gemacht ist. Sehen Sie, mein „Polyeucte" liegt oben auf dem heißen Rost, um gebraten und dem Publicum servirt zu werden, trotzdem weilt mein ganzes Fühlen und Denken fern davon, gehört nur der neuen Großen Oper, an der ich eben arbeite, und von der schon zwei Acte fertig sind: „Abälard und Heloise"! Natürlich erschrak ich ein wenig. Es läßt sich in diesem Sujet über einen gewissen einschneidenden Punkt nicht wegkommen; man verlege ihn noch so weit hinter die Scene, noch so tief in einen Zwischenact, der Zuschauer weiß doch, welches Unglück geschehen ist, ein Unglück,

das zum größten Unglück einen komischen Beigeschmack hat. „Fürchten Sie nichts," beschwichtigte Gounod meine unausgesprochene Besorgniß; „ich lasse meinen Abälard von seinen Feinden gleich umbringen, weiter geschieht ihm nichts". Auch ein anderes naheliegendes Bedenken entkräftete Gounod sofort mit der Versicherung, „Abälard und Heloise" würden keineswegs in einer Reihe von Liebesduetten aufgehen, sondern vielmehr eine Verkörperung der höchsten philosophischen und religiösen Ideen darstellen.

Obgleich Katholik, (und wie ich beifügen darf: von schwärmerischer, mystischer Richtung) sei er doch ein großer Bewunderer der deutschen Reformation. Deutschland habe zuerst laut gesprochen, während Frankreich durch drei Jahrhunderte stumm geblieben. Sein „Abälard" soll den Kampf der innern Ueberzeugung gegen die Satzungen der Kirche verkörpern, das Recht der geistigen Freiheit und Aufklärung vertheidigen. Die Handlung gipfle in dem großen Finale des vierten Acts, wo Abälard seine Bücher vor dem geistlichen Gerichte verbrennt. Hierauf wird er in einem dunklen Gäßchen auf dem Heimweg überfallen und auf Anstiften der Geistlichkeit ermordet. „Und im fünften Act?" frug ich mit begreiflicher Neugierde. „Im fünften Act finden wir Heloisen im Kloster, umgeben von ihren Nonnen. Abälard kommt *als Geist*, als Schatten zu ihr; sie singen ein Duo. Abälard weist prophetisch auf das künftige Frankreich, welches die Schuld einer finstern Zeit sühnen und die Liebenden gleich Heiligen verehren werde. Bei dieser Vision zertheilt sich ein Wolkenschleier im Hintergrund der Bühne; wir erblicken den heutigen Kirchhof Père Lachaise mit dem Grabmal Abälard's und Heloisens, zu welchem das Volk in liebender Verehrung pilgert". Die Legende erzählt, der todte Abälard habe sich im Sarge erhoben, als Heloisens Leiche neben ihn gelegt wurde, und habe sie umarmt. Das sei freilich auf der Bühne nicht möglich, aber in Form einer Vision

gebe der Anblick des gemeinsamen Grabes einen harmonisch versöhnenden Schlußaccord. —

Ich kann nur wünschen, daß Gounod's Begeisterung für diesen seltsamen Stoff sich seinerzeit durch die von ihm gehoffte große Wirkung bewähren und belohnen möge. Auf das Wie der dramatischen und musikalischen Ausführung wird ja Alles ankommen. Jedenfalls wird Gounod durch seine ernste, edle Auffassung die Schmach tilgen, welche französische Librettisten im Verein mit dem Compositeur Henri Litolff kürzlich begingen, indem sie die Geschichte von Abälard und Heloise als komische Operette auf die Bühne brachten — das Cynischste, Empörendste, was mir in diesem Genre je vorgekommen. Charakteristisch für Gounod ist die Consequenz, mit welcher er gegenwärtig religiöse Ideen als bewegende dramatische Motive in seinen Opern einführt; in seinem „Polyeucte": christliche Verklärung, Märtyrertod für den Glauben; im Abälard: Kampf der echten religiösen Ueberzeugung gegen starre Unduldsamkeit. Er scheint somit zu seinen religiösen Anfängen zurückzubiegen. Daß Gounod, wie die meisten „grands prix de Rome", als Jüngling einige Kirchenmusik versuchte, ist bekannt und nicht allzu erheblich. Aber neu und bemerkenswerth erschien mir die jetzt erst durch Briefe von Fanny Hensel*) bekannt gewordene Thatsache, daß der junge Gounod sich schon 1843 in Berlin sehr ernstlich mit dem Text zu einem Oratorium „Judith" beschäftigt habe. Er theilte die Ansicht Fanny Hensel's, daß die nächste musikalische Zukunft Frankreichs dem Oratorium gehöre. Davon ist er, freilich nicht zu seinem Nachtheil, bald abgekommen. Paris belehrte ihn gründlich, daß die musikalische Gegenwart sammt einem Stückchen Zukunft dort noch völlig der Oper gehöre.

Aber selbst in der Opernmusik folgt Gounod neuestens

*) „Die Familie Mendelssohn" (III. Band).

einem religiösen Zug. Das Sujet seiner neuesten Oper „Polyeucte“ (im Wesentlichen identisch mit Donizetti's „Les Martyrs“) ist von Barbier und M. Carré, den Librettisten des „Faust“ und „Romeo“, nach Corneille's Tragödie bearbeitet. Die Verherrlichung christlichen Märtyrerthums bildet die Grundidee, der Kampf der zusammenbrechenden heidnischen Welt mit dem Christenthume den dramatischen Conflict. Die religiöse Weihe des Stoffes scheint den Componisten mächtig angelockt und der „Francesca di Rimini“ abwendig gemacht zu haben. Ein starker religiöser Zug, der sich in Gounod's Jugend fast schwärmerisch angekündigt und ihn dem geistlichen Stand zugewendet hatte, scheint jetzt wieder nachdrücklicher hervorzutreten. Bei zwei Besuchen fand ich ihn vertieft in ein unheimlich dickes und schwerfaßliches Buch von Hoené Wronski, einem wenig bekannten slavischen Philosophen: „Prolégomènes du Messianisme“; daneben lag eine „Physiologie der Heiligen“. Gounod verschmäht jedes Buch, dessen Gedankengang nicht zum Absoluten, zum Göttlichen hinführt; dann ist ihm aber auch keine Lectüre zu schwer. Zwei Elemente, sagt er, walten im geistigen Leben: einerseits das Göttliche als unwandelbar fester Punkt und andererseits der bewegliche Fortschritt der Wissenschaft. Dieser muß sich jederzeit zu ersterem aufwärtsbewegen, wie zu einem Magnet. Nur wenn der menschliche Geist vom heiligen Geist befruchtet ist, kann er keimen, sprießen, Früchte tragen. Diesen mit begeisterter Wärme vorgetragenen Ideen assimilirt sich auch immer mehr Gounod's künstlerische Tendenz. Seine Cantate „Gallia“ ist geistlichen Charakters, selbst seine Oper „Polyeuct“ neigt zum Oratorien-Stil. Zwei Nummern daraus, die mir Gounod vorsang, wirken durch einfachen, schwärmerisch andächtigen Ausdruck, in breitem getragenen Gesang: das Gebet der Pauline (etwa an die Es-dur-Arie der Julie in Spontini's „Vestalin“ erinnernd), dann die Arie Polyeuct's im Kerker auf die Verse von Corneille

„Source délicieuse“. Gounod vergleicht den Stil dieser Compositionen mit dem Faltenwurf antiker Statuen. „Aber wo findet man heute die Sänger für großen getragenen Gesang!“ rief er schmerzlich fragend aus. „Wie ein von himmlischer Glorie angestrahlter Märtyrer muß der Sänger des Polyeuct vor uns stehen, alles Irdische tief, tief unter seinen Füßen!“ Bekannt ist Gounod's großer Respect vor Richard Wagner und der Einfluß des Letzteren auf „Romeo und Julie“. Aber die neueste Phase Wagner's verstimmte Gounod auf's Tiefste und erscheint ihm als eine Verirrung, welche die Fundamentalgesetze des Musikalischen zertrümmert. „Wir Zwei gehen jetzt den entgegengesetzten Weg,“ erklärte er; „in dem Maße, als Wagner immer künstlicher, schwerer, complicirter schreibt, werde ich immer einfacher und trachte mit den schlichtesten Mitteln durch Wahrheit der Empfindung zu wirken. Nous nous tournons le dos.“ Aus Gounod's bürgerlich einfacher Wohnung dürfte es Manchen interessiren, daß mehrere sehr gut gemalte Porträts von der Hand seines Vaters die Wände zieren, und daß sein neunzehnjähriger Sohn die Laufbahn des Großvaters betreten und bereits vielversprechende Anfänge als Maler geliefert hat.

Den alten Ambroise Thomas habe ich mit Freuden wieder begrüßt. Er bewohnt drei kleine niedrige Zimmer im Conservatorium, einem alten Gebäude in der Rue Bergère, wo Auber nur seine Amtsstunden zubrachte. Diese bescheidenen Räume hat Ambroise Thomas mit allerlei alten geschnitzten Renaissance-Möbeln, Florentiner Schränken und elfenbeinausgelegten Schubladkästchen angefüllt; eine Liebhaberei, welche ihn über die Leere seines vereinsamten Lebens hinwegschmeichelt. Auf die Liebe folgen ja meist die Liebhabereien. Seine ganze Persönlichkeit bildet eine Art Gegensatz zu Gounod; er spricht nicht viel und am allerwenigsten von sich. Aber seine Stimme klingt warm und theilnehmend, sein Auge strahlt Güte. Weniger blendend als Gounod, macht Thomas den Eindruck

größeren Ernstes, und tieferer Bescheidenheit. Jeder Pariser kennt sie von Weitem, diese große, hagere, etwas vorgebückte Gestalt in nachlässiger Kleidung und nachlässiger Haltung. Ein ausgeprägter Charakterkopf, etwas finster und träumerisch. Ingres in Rom hat ihn als jungen Menschen in Mönchstracht gezeichnet. Im Gespräch gewinnt sein Blick eine bezaubernde Gutmüthigkeit, seine harten Züge beleben sich und spielen oft seltsam durcheinander. Er selbst erzählte mir mit heiterer Selbstironie ein Witzwort Auber's darüber. Ein gemeinsamer Freund frug eines Tages Auber: „Finden Sie Ambroise Thomas in seinem Aussehen nicht sehr verändert?" „Weiß nicht," antwortete Auber, „ich habe ihn nie anders gesehen, als sehr verändert" (très changé). Der liebenswürdige Umgang Thomas' kommt leider selbst seinen Freunden wenig zu statten. Der Mann ist buchstäblich überhäuft mit einer Masse von Arbeiten und Geschäften bureaukratischer, administrativer und pädagogischer Natur. Da gibt es kein musikalisches Project in Frankreich, das die Regierung nicht an Thomas zur Begutachtung schickt, kein Preisgericht, dem er nicht vorsitzen, keine das Musikwesen betreffende Reform, die er nicht ausarbeiten mußte. Kommen nun dazu noch die alljährlichen Prüfungen im Conservatorium, so muß er, als Director, von sämmtlichen Zöglingen sich durch drei bis vier Wochen einzeln angeigen, anblasen, ansingen lassen und jedem die verdiente Classification ertheilen. Das heißt einen noch schaffenslustigen Componisten bureaukratisch umbringen. Ambroise Thomas erledigt diese aufreibenden Geschäfte mit peinlichster Pflichttreue, er schenkt sich auch nicht eine Note des jüngsten hoffnungsvollen Fagottisten. Unter diesen Verhältnissen kam er in diesem doppelt und dreifach anstrengenden Weltausstellungssommer auch nicht dazu, mir etwas aus seiner „Francesca di Rimini" zu zeigen, wie es seine freundliche Absicht gewesen. Diese Oper ist seit Monaten fertig; ihre Aufführung zur Weltausstellungszeit scheiterte an

Besetzungsschwierigkeiten. Thomas brachte es nicht über's Herz (wie es jetzt Gounod hat müssen), die beiden idealen Hauptgestalten seiner Oper einer ehrwürdigen Ruine wie Fräulein Krauß und einem hölzernen Anfänger wie Herrn Salomon anzuvertrauen. Bekanntlich hatte bereits Gounod das Textbuch zur „Francesca di Rimini" zu componiren begonnen, aber die Lust daran verloren und es seinem Collegen Thomas überlassen. Wer weiß, wann dieser damit herausrückt auf die Bühne; ließ er doch seinen „Hamlet" ein paar Jahre im Pult verschlossen, bis er in Faure und der Nilsson die geeigneten Darsteller für Hamlet und Ophelia fand. „Mignon" hat bereits im Laufe von eilf Jahren die fünfhundertste Aufführung erlebt und der Opéra comique zwei Millionen Francs eingetragen. Dieses Werk war im Grunde der letzte große, anhaltende Erfolg der Opéra comique. Seitdem hat sich Ambroise Thomas von dem heiteren Genre abgewendet; nicht zu seinem Vortheil, wie ich trotz der großen Erfolge seines „Hamlet" überzeugt bin.

Ambroise Thomas, der in der Jugend vielfach mit bitterem Mangel gekämpft, konnte sich jetzt von dem Ertrage seiner Opern ein hübsches Grundstück, eigentlich eine kleine Insel (Gilliec bei der Insel St. Gillay an der bretagnischen Küste) kaufen, wo er, fern von aller Civilisation und unbelästigt von Pariser Besuchen, die Ferien zubringen und im ungestörten Verkehr mit einer großartig schroffen Natur componiren kann. Als er mit der kindlichen Freude eines nagelneuen Grundbesitzers von dieser Insel erzählte, ahnte Keiner von seinen Freunden, daß der achtundsechzigjährige Maître Ambroise auf jener Zauberinsel nicht allein zu hausen beabsichtige. Im October 1879 erhielt ich einen Brief von Thomas, worin er mir seine vollzogene Vermählung mit Mlle. Elvire Rémaury anzeigt. Ganz Frankreich wünscht dem neuen Ehemann Glück; besitzt es doch keinen ge-

wissenhafteren und bescheideneren Tondichter; keinen, der mehr Ehrfurcht vor den alten Meistern hätte und mehr Wohlwollen für die jungen.

Aus dem Munde Ambroise Thomas' erfuhr ich ebenso zuverlässige als interessante Mittheilungen über die letzten Tage Auber's. Der Componist der „Stummen von Portici" starb im 90. Lebensjahr während der Belagerung von Paris, in der Nacht vom 12. auf den 13. Mai 1871. Unter den Donnerschlägen jener entsetzlichen politischen Katastrophe blieb der Tod des berühmtesten und ältesten Tondichters in Frankreich fast unbeachtet. „Toute exagération est une faute" sagte er in seiner letzten Krankheit, „man muß nichts übertreiben, auch nicht, wie ich, das lange Leben." Es ist ein vielverbreiteter Irrthum, daß Auber allein und verlassen gestorben sei. Zahlreich waren freilich die Besucher nicht; aber sein treuer Freund und Schüler Ambroise Thomas, dann der gelehrte Bibliothekar des Conservatoriums, Weckerlin, der im selben Hause mit Auber wohnte, umgaben ihn täglich und haben ihm die letzten Liebesdienste erwiesen. Wie mir Ambroise Thomas erzählte, waren schöne Wagen und Pferde Auber's größte Freude und einziger Luxus. So recht geliebt hat er eigentlich außer seinen Pferden kein lebendes Wesen. Da kam die böse Hungersnoth über das belagerte Paris und die Communards requirirten überall gegen eine unbedeutende Entschädigung Pferde aller Art, um sie zu schlachten. Von vier Pferden, die Auber im Stalle hatte, nahm man ihm vorläufig drei weg; er empfand tiefen Schmerz darüber, ohne sich zu beklagen oder die mindeste Einwendung zu erheben. Nun kam man auch sein letztes Pferd, einen kostbaren englischen Rappen, Namens Figaro, zu holen. Ambroise Thomas wollte sofort Schritte thun, damit die Behörde aus Achtung für den greisen berühmten Meister eine Ausnahme mache. Aber Auber ließ es nicht zu. „C'est la loi!" wiederholte er unerschütterlich, obwohl der Schmerz, das edle Thier geschlachtet zu sehen, ihn

fast übermannte. Da fand Thomas einen glücklichen Ausweg. Er bat einen einflußreichen Communard um die Erlaubniß, ein anderes Pferd an Stelle des Auber'schen ausliefern zu dürfen und erhielt sie. Der ihm befreundete Chef der großen Pleyel'schen Clavierfabrik, Herr August Wolff, hatte von seinen zehn bis fünfzehn Pferden noch drei zum nothdürftigsten Betriebe seiner Fabrik in Saint-Dénis zurückbehalten dürfen. Eins davon wurde heimlich in den Hofraum von Auber's Haus gebracht und der Commune ausgeliefert, während Auber's Lieblingsroß, vor einen mit Brettern beladenen Wagen gespannt, nach Wolffs Fabrik trabte. Genau wie in so vielen menschlichen Rettungsgeschichten! Täglich erkundigte sich der von heftigsten Schmerzen gefolterte Kranke, ob sein Pferd noch am Leben und gut versorgt sei. Es hat seinen Herrn überlebt.

Der Geist des fast Neunzigjährigen war während seines letzten Krankenlagers merkwürdig hell geblieben. Er versuchte ein Stück Kammermusik zu schreiben und ließ sich durch Weckerlin Quartette von Mozart und Beethoven holen. „Ein Blick auf diese Werke", sagte er lächelnd, „wird mich hoffentlich bestimmen, zu verbrennen, was ich eben geschrieben habe." Wenigen Sterblichen war ein so ununterbrochen glückliches Leben beschieden gewesen, wie unserem Meister; aber der Tag kam doch, wo er seine Schuld abzahlen mußte. Das Schicksal Frankreichs erfüllte ihn mit Angst und Kummer, die Herrschaft der Communards mit grenzenlosem Abscheu. Einen politischen Trost vermochte ihm zur Stunde Niemand zu geben, nach religiösem verlangte er nicht. Der Componist des „Fra Diavolo", der Ewigjunge, Uralte, starb, gemartert von körperlichen Schmerzen, erdrückt von Kummer über seine Landsleute und von Angst für Paris, das er über Alles geliebt und zeitlebens, Sommer und Winter, nicht verlassen hatte. Lang und furchtbar war der Todeskampf; Auber wurde von Krämpfen förmlich geschleudert, so daß vier Personen ihn festhalten mußten. Die Communards

wollten den Tod des berühmten Meisters zu einer demagogischen Manifestation benützen, mit rothen Fahnen und greller Militärmusik die Leiche zur Bestattung abholen. Die Demokraten haßten Auber, den sie „le musicien aristocrate“ nannten; sie hätten die Gelegenheit zu häßlichen Demonstrationen nicht ungenützt gelassen. Ambroise Thomas, dem diese Leute ebenso verhaßt waren, wie seinem verstorbenen Meister, beschloß, eine solche Begleitung um jeden Preis zu verhindern.

Unter dem Vorwand, daß man mit der Bestattung warten müsse, bis Auber's einzige Verwandte und Erben, zwei Nichten in der Provinz, nach Paris gelangen könnten, erwirkte Thomas die Erlaubniß, die Leiche in aller Stille aus Auber's Wohnung fortschaffen und in einem Gewölbe der Trinité-Kirche beisetzen zu dürfen. Hier lag der Leichnam drei Monate lang. Erst nach dem Einrücken der französischen Armee in Paris fand am 15. Juli 1871 die feierliche Uebertragung desselben nach dem Père Lachaise statt. Es war auch dies nur eine provisorische Grube, in welcher die Gebeine des alten Herrn noch immer nicht zur Ruhe kommen sollten. Freunde und Collegen Auber's haben erst später ein eigenes Grab angekauft und mittelst öffentlichen Aufrufs eine Subscription für ein würdiges Grabdenkmal eröffnet. Auf den Subscriptionsbogen, die ich bei Herrn Brandus einsah, fanden sich die Namen fast aller renommirten Tondichter. Rührend erschien es mir, daß zuerst und mit den größeren Beiträgen die Wittwen der verstorbenen Freunde Auber's (veuve Scribe, veuve Halévy, veuve Meyerbeer, veuve Georges Kastner ꝛc.) sich eingestellt hatten. Die echte Pietät des Frauenherzens! — Es erregte anfangs Befremden, daß es einer öffentlichen Subscription zu diesem Zweck bedürfe. Wie? fragte man erstaunt, ein berühmter Componist von dem Einkommen Auber's, der für Niemand zu sorgen hatte, sollte nicht einmal soviel hinterlassen haben? Die Erkärung lautet für's Erste, daß Auber seine Einnahmen fast vollständig für sich und

ſeine verſchiedenen Liebhabereien verbrauchte, ſodann, daß dieſes Einkommen nicht ſo beträchtlich war, als man glaubte. Zur Zeit ſeiner größten Erfolge ſtanden Honorar und Tantièmen keineswegs auf ihrer gegenwärtigen Höhe; Auber hat mitunter in vier bis fünf Jahren nicht ſoviel eingenommen wie jetzt Offenbach oder Lecocq in manchem Monat. Obendrein hatte er bei herannahendem Alter ſeine Autorrechte ein- für allemal gegen eine billige Jahresrente veräußert. So hinterließ er nur ein beſcheidenes Vermögen, welches zwei ihm ziemlich fremdgebliebene Nichten, alte Betſchweſtern in der Provinz, geerbt haben.

Der Fremde, der nach mehrjähriger Abweſenheit eine ihm liebgewordene Stadt wieder beſucht, empfindet lebhafter als der Einheimiſche ſelbſt die Abweſenheit heimgegangener theurer und bedeutender Menſchen. An Ort und Stelle berührt ihn, und nur ihn allein, ihr Tod wie eine ſchmerzliche Neuigkeit. In dem verſchlingenden Lebenswirbel von Paris, wer ſpricht da noch viel von Auber, Roſſini, Berlioz? Nicht zu gedenken ſo mancher minder berühmter, liebenswürdiger Künſtler, die in dem glänzenden Ausſtellungsjahr 1867 hier mit uns ſich fröhlich tummelten.

Dans ce pays-ci, quinze jours, je le sais,
Font d'une mort récente une vieille nouvelle.

Alfred de Muſſet ſpricht nur zu wahr mit dieſem traurigen Verſe. Mir aber war's vor den leeren Wohnungen jener drei Meiſter, als ſtünde ich vor friſch aufgeworfenen Gräbern.

Ich hatte den Opern Auber's von Jugend auf ſo viel Freude verdankt, daß ich bald nach meiner Ankunft in Paris ſein Grab auf dem Père Lachaiſe beſuchte. Es befindet ſich auf der rechten Seite der großen Allee, welche ob der vielen ausgezeichneten Männer, die hier nebeneinander ruhen „le salon carré" genannt wird. Das Monument, das erſt im Jahre 1877 geſetzt und eingeweiht wurde, iſt von edler, würdiger Einfachheit: eine Pyramide von ſchwarzem Marmor, auf deren Seitenwänden

die Hauptwerke Auber's verzeichnet stehen, davor, auf einem kleinen Sockel, die Büste von Auber, eine treffliche Copie nach Dantan. Frankreich, das seine Künstler im Leben wie im Tode zu ehren weiß, hat damit seine Schuldigkeit gethan. Aber trotzdem kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß die egoistische Kaltherzigkeit, welche Auber als Menschen anklebte, sich bei seinem Ende an ihm gerächt habe, ja noch heute an ihm räche. Ich sah auf seinem Grabe nur zwei verwitterte Immortellenkränze und davor keine lebende Seele, während das gegenüberliegende Grab Thiers' von frischen Blumen bedeckt und von einer sich immer erneuernden Menge Menschen umringt war, die entblößten Hauptes dem großen Patrioten ihre Huldigung darbrachten. Wie Augenzeugen mir erzählten, sind bei der Einweihung von Auber's Grabstein Ströme von glänzender Beredsamkeit geflossen, aber keine einzige Thräne. Seine Gleichgiltigkeit gegen die Mitmenschen wird ihm nun heimgezahlt und der Tod Auber's scheint keine Lücke zurückgelassen zu haben in dem Herzen von Paris. Auch mir, der ich noch das Glück gehabt, Auber und Rossini zu kennen, ging der Tod des Letzteren ungleich näher und mit aufrichtiger Trauer stand ich vor seiner verlassenen, schmucken Villa, mit der goldenen Lyra über dem Gartenthor, zu Passy. Welch' heiterer, wohlwollender, liebenswürdiger Mensch war dieser alte Italiener! Wie kindlich in seiner behaglichen Freude am Leben, wie natürlich anmuthig in seinem Gespräch, wie gutmüthig sogar in seinem ironischen Witz! Testamentarisch verfügte Rossini, er sei dort zu begraben, wo seine Frau und Universalerbin es bestimmen werde. Also noch im Tode ein bischen Pantoffelheld von dieser olympischen Madame Olympia, dieser unangenehmen, geizigen Frau, deren stechende Augen ich noch vor mir sehe, wie sie bei Rossini's Soiréen inquisitorisch umherblickten, ob nicht Jemand zu viel oder überhaupt Etwas von dem präsentirten Teller mit Backwerk zu nehmen wage! Rossini's Ruhestätte auf dem Père

Lachaiſe dürfte eine nur proviſoriſche ſein: es heißt, daß Italien die Aſche ſeines berühmten Sohnes reclamiren wolle, wie ſeiner Zeit die Aſche Bellini's, die man auch willig ausgefolgt hat. Intereſſant iſt die in Roſſini's Teſtament angeordnete Stiftung eines „prix Rossini“ für Franzoſen. Der Dichter einer geiſtlichen oder weltlichen Cantate ſoll 3000 Francs, der Componiſt derſelben ebenſoviel erhalten, in jährlicher Preisbewerbung. Nach dem Wunſche Roſſini's hat die Compoſition hauptſächlich die Melodie zu berückſichtigen, „la mélodie, si négligée aujourd'hui.“ Ich fürchte, dieſes Uebel wird ſich durch großmüthige Legate nicht heilen laſſen.

V.

Die Komiſche Oper.

(Allgemeines. „Psyché“ von Ambroiſe Thomas.)

Eine Weltausſtellung in Paris müßte, wie wir vermeinten, ſich nicht blos auf den Ausſtellungsplatz beſchränken; die Theater ſelbſt ſollten in gewiſſem Sinne als Ausſteller auftreten und ihr Beſtes, namentlich das Neueſte ihres Beſten, den Fremden produciren. Was die Opernbühnen betrifft, ſo ſcheinen ſie nicht dieſer Anſicht; ſie bieten uns keineswegs, nach Goethe's Lieblingsausdruck, „goldene Früchte in ſilbernen Schalen“, ſondern abgeſtandene Gerichte in recht zweifelhafter Zubereitung.

Bei der letzten Weltausſtellung 1867 hatten die Theater ihre Aufgabe beſſer verſtanden: da brachte gleich anfangs die Große Oper den „Don Carlos“ von Verdi, die Komiſche Oper „Mignon“ von Ambroiſe Thomas und das Théâtre lyrique Gounod's „Romeo und Julie“, — drei Novitäten, welche ſofort anlockten und die ganze Weltausſtellungszeit hindurch ihre Anziehungskraft bewahrten. Jetzt begnügt man ſich mit lauter alten, überdies mittelmäßig beſetzten Opern.

Die Opére comique war mir jederzeit werthvoller und ſympathiſcher geweſen, als die Große Oper der Franzoſen. Sie repräſentirt durch ihr Repertoire wie durch den Stil ihrer

Aufführungen das Liebenswürdigste und Eigenthümlichste, was die Franzosen im Opernfach hervorbringen. Zwei Dinge sind es, welche die Opéra comique noch heute vor der Großen Oper voraus hat: für's Erste die Tradition eines guten schauspielerischen Ensembles, sodann die niemals ganz unterbrochene Pflege älterer Tonwerke. In der Großen Oper singt und spielt Jeder, wie er eben will und kann; die musikalischen Farben sind nicht zu einander gestimmt, wie in einem guten Gemälde, es will Jeder für sich wirken und so stark als möglich. In der Opéra comique hingegen erkennt man doch, wenngleich in immer blässeren Umrissen, ein gutes schauspielerisches Ensemble, die Tradition natürlichen, fließenden, sich nicht unbefugt vordrängenden Sprechens und Agirens. Es herrscht dort noch immer mehr künstlerischer Geist, als in der Großen Oper, mehr Geist überhaupt. Das ist der gute Genius dieses Hauses; er hat es nicht ganz verlassen und wird es hoffentlich niemals. Wenn Börne das Publicum einmal eine Versammlung von Menschen nannte, in welcher jeder Einzelne ein Schwachkopf sein kann, Alle zusammen aber Verstand haben, so könnte man Aehnliches auch von der französischen Opéra comique behaupten. Ihre Sänger können, jeder für sich, wenig Stimme und wenig Gesangskunst besitzen — zusammen bilden sie doch ein gerundetes, künstlerisch angehauchtes Ensemble. Auch auf den kleineren französischen Operettenbühnen, welche Offenbach und Lecocq spielen, fand ich diesen, bei den Italienern und den Deutschen so oft vermißten Vorzug. Das Ensemble der französischen Operettensänger bildet einen lebendigen dramatischen Organismus, eine Einheit von ineinandergreifenden Elementen. Keineswegs sind alle Künstler dieser Bühne quantitativ besonders begabt, aber in der Qualität ihres Talentes sind sie einander alle verwandt, viel näher verwandt, als zum Beispiel die Glieder deutscher Schauspiel-Gesellschaften, welche niemals eine so homogene Masse bilden, wie die französischen. Die unausfüllbare Kluft,

die in der Regel die ersten Künstler einer deutschen Bühne von ihren untergeordneten Collegen trennt, verschwindet bei den Franzosen; diese sind durch die Gleichartigkeit ihrer Bildung und die Gesetze der Convenienz im Leben wie in der Kunst mehr nivellirt. Die Franzosen sind geborene Schauspieler, und selbst bei Gesellschaften zweiten Ranges findet sich selten ein Mitglied, welches das Ensemble störte oder geradezu talentlos wäre. Das spielt Alles mit einer Hingebung an die Sache, mit einer Natürlichkeit, welche unsäglich absticht von dem schablonenhaften Gebahren der gewöhnlichen italienischen Sänger, deren kleinste Schlußcadenz oder Armbewegung man voraus weiß, ehe sie noch angefangen. Der französischen Nation haben zwei ihrer größten Söhne ein schlimmes artistisches Zeugniß ausgestellt: Voltaire nennt seine Landsleute „das am wenigsten poetische Volk in Europa", und J. J. Rousseau erklärt die Sprache und das Naturell der Franzosen für unmusikalisch. In den höchsten Kunstschöpfungen, namentlich der idealen Sphäre der Tragödie, erweist sich das Richtige dieser — freilich mit der Schroffheit eines Paradoxons hingestellten — Aussprüche. Trotz Voltaire und Rousseau haben sich aber die Franzosen im Schauspiel wie in der Musik ein Gebiet geschaffen, auf dem sie excelliren: das Lustspiel und die komische Oper. Hier entfaltet sich frei der eigenthümliche, die Oberfläche der Dinge mit wunderbarer Sicherheit begreifende und beleuchtende Geist der Nation.

Wie bei jedem meiner früheren Besuche in Paris eilte ich alsbald in die Komische Oper. Aber ach! Welch' traurigen Niedergang, um nicht zu sagen Verfall, mußte ich hier erleben. Ich will nicht von der Zeit sprechen, wo Roger als Stern an der Komischen Oper glänzte, nicht einmal von der darauffolgenden Periode, in welcher Roger's Nachfolger Montaubry als Georges Brown, Fra Diavolo, Postillon von Longjumeau alle Welt entzückte. Nur ein Jahrzehnt will ich meine Erinnerung zurückschweifen lassen, zu der Weltausstellung von 1867, wo

man doch schon mit Recht von einer „Décadence“ der Komischen Oper sprechen konnte. Aber wie hoch stand sie damals gegen jetzt! Welch' genußreiche Abende gewährten damals noch die Opern von Auber, Herold, Adam mit den beiden liebenswürdigen Tenoristen Capoul und Achard, den Sängerinnen Cabel, Marie Roze, Cico, den trefflichen Komikern Couderc, Sainte-Foy, Prilleux u. A. Welch' hinreißendes, originelles Talent erblühte damals in der — jetzt abgeblühten — Galli-Marié, — der ersten Darstellerin der Mignon! Hingegen erlebte ich jetzt eine Vorstellung von Auber's „Kronbiamanten“, die kaum eines größeren Provinztheaters würdig wäre. Mit Ausnahme einer einzigen Sängerin, Demoiselle Vauchelet, die zwar noch keine fertige Sängerin, aber ein feines, graciöses Talent ist, standen alle Mitwirkenden unter der Mittelmäßigkeit, und, wohlgemerkt, nicht blos im Gesang, sondern auch im Spiel. Die beiden Tenoristen, sowie die zweite Sängerin — kleine, essigsaure Stimmen — würden bei uns höchstens für die Offenbach'schen und Strauß'schen Operetten genügend gefunden werden. Die Aufführung des „Nordstern“ mit einem kolossalen Fräulein Isaak in der Hauptrolle ist nicht viel besser. Mit diesen beiden Opern („Nordstern“ und „Kronbiamanten“) wechselte in der Opéra comique fast den ganzen Mai hindurch blos eine ältere, sehr überflüssiger Weise neu hervorgesuchte Oper von Ernest Reyer: „La statue“, ein Ding von unsäglicher Erfindungsarmuth und pretensiöser Langweile. Nur aus dem journalistischen Einfluß des Herrn Reyer (er ist Feuilletonist des Journal des Débats) ist die traurige Thatsache der Wiederaufnahme dieser abgeschmackten Oper „La statue“ zu erklären. Da sie aber bald vor halbleeren Bänken spielte, so raffte sich endlich die Opéra comique zu einer Novität auf, — wenn man die „Psyché“ von Ambroise Thomas für eine Novität nehmen will. Sie wurde

bereits vor 21 Jahren in der Opéra comique gegeben, erlebte aber damals eine sehr kühle Aufnahme und wenig Wiederholungen. Das Publicum fand Text und Musik langweilig, ein Totaleindruck, gegen welchen schöne Einzelnheiten und feine Ausarbeitung stets machtlos bleiben werden. Die Musiker und die „ernsthafte" Kritik nahmen Partei für die „Psyche" und wollten finden, daß der Mißerfolg einer so distinguirten Partitur nicht den Componisten, sondern nur seine Richter verurtheile. Nachdem in den letzten Jahren Ambroise Thomas mit zwei neuen Opern, „Mignon" und „Hamlet", große Erfolge errungen, die sich sogar über die Grenzen Frankreichs hinaus stark und anhaltend erwiesen, erinnerte man sich seiner „Psyche" und dachte damit nunmehr an ein günstiger gestimmtes Publicum appelliren zu können. Der Componist unterzog seine Partitur einer eingreifenden Umarbeitung und sein eifriger Verleger Heugel ließ diese in splendidem Gewande neu erscheinen. Ob die darauf verwendete Mühe sich lohnen werde? Ich möchte es bezweifeln und glaube, die Opéra comique hätte besser daran gethan, eine der früheren erfolgreichen Conversationsopern von A. Thomas neu einzustudiren, als dieses, mehr lyrische als dramatische Stück Mythologie. Die Wahl eines mythologischen, dabei eminent symbolischen Stoffes wie „Amor und Psyche" erscheint uns modernen Theaterfreunden gar seltsam. Zu dem Geschmack der Renaissance- und Rococozeit stimmte er ausnehmend; in Frankreich namentlich, wo das ganz im Mythologischen und Pastoralen webende Ballet mit der Oper völlig verquickt war, blieb lange Zeit hindurch die Geschichte von Amor und Psyche einer der beliebtesten Stoffe. Insbesondere seit dem Erscheinen des Romans von La Fontaine (1669) sehen wir die französische Bühne mit dieser durch den berühmten Erzähler verjüngten Fabel beschäftigt. Molière verfaßte mit Quinault eine fünfactige Ballet-Tragödie „Psyché", zu welcher Lully die Musik schrieb. Nach dem Tode Molière's kam Lully auf

den Stoff neuerdings zurück und componirte (mit Thomas Corneille) ſeine fünfactige Tragédie lyrique „Psyché“. Wir wollen die lange Reihe der daſſelbe Sujet behandelnden Opern im achtzehnten Jahrhundert nicht aufzählen und erwähnen nur als Curioſität, daß in einer derſelben, die 1762 vor dem Hof in Fontainebleau geſpielt wurde, eine ganz mit Edelſteinen garnirte Decoration vorkam. Je näher wir dem neunzehnten Jahrhundert rücken, deſto ſeltener werden die dramatiſchen Einkleidungen der Pſyche-Fabel; kaum daß ſie noch in einigen unbedeutenden franzöſiſchen Vaudevilles nachſpukt. Die Gegenwart iſt den mythologiſchen Stoffen im Drama gänzlich abhold; wir vermiſſen darin ebenſoſehr die lebendige Individualität der Perſonen, wie den ſpannenden Fortgang der Handlung. Man wird es kaum eine glückliche Idee nennen, heutzutage eine Oper „Pſyche“ zu componiren. In den pſychologiſchen Vorgang, welcher in dem Tondichter dieſen Entſchluß reifte, können wir uns allerdings hineindenken. Ambroiſe Thomas hatte ſeine Erfolge ausſchließlich komiſchen Opern verdankt, und ganz beſonders ſeiner allerkomiſchſten: dem „Kadi“ (Le Caïd). Eine im Grunde ſehr ernſtgeſtimmte und idealiſtiſche Natur, mochte Ambroiſe Thomas ſich danach ſehnen, einmal in einen rein idealen Stoff, wie in eine klare Quelle unterzutauchen. Dieſe von den Salzen und Farben des alltäglichen Theater-Amuſements ungetrübte Quelle erblickte er in der claſſiſchen Mythologie. Der zarteſte Mythus der Griechen müßte wol die zarteſte Muſik zulaſſen; ein Lied, das die Liebe und die Seele ſelbſt zuſammen ſingen, dürfte auch auf der Bühne das Recht beanſpruchen, vor Allem liebe- und ſeelenvoll zu ſein. Der ſchöne Irrthum, der unter dieſem Gedankengang lauert und ſeinen Aufbau heimlich untergräbt, liegt trotzdem zu Tage. Nicht Alles, was poetiſch iſt, iſt zugleich auch dramatiſch; ein Vorgang, deſſen Idealität im Gedicht, im Gemälde, im Marmor rein und harmoniſch aufgeht, erſcheint darum noch nicht geeignet, die Realität

des Bühnenlebens zu vertragen. Die redlichsten Bemühungen moderner Librettodichter und Componisten, uns in dem idealen Traumleben von Amor und Psyche zu erhalten, werden nicht dem Geist der Zeit widerstehen können, der sie selbst wie uns beherrscht. Es wird wol mehr als Ein heißer Oeltropfen uns unsanft aus dem Traum erwecken.

Die Herren Jules Barbier und M. Carré (bekanntlich auch die Textdichter der Opern „Faust", „Mignon", „Hamlet") haben die Handlung folgenderweise gestaltet: Der Königstochter Psyche werden ob ihrer Schönheit göttliche Ehren erwiesen. Darüber erzürnt und eifersüchtig, sendet Venus den Götterboten Mercur zur Erde, um Psyche zu verderben. Auf Anstiften Mercur's soll Psyche, angeblich um die Seestürme zu besänftigen und die Götter zu versöhnen, als Opfer den Wellen preisgegeben werden. Eros, der beim ersten Anblick Psyche's leidenschaftlich für sie erglüht, rettet sie, indem er sie durch Zephyr in die Lüfte entführen läßt. Der zweite Act spielt im Palast des Eros. Mercur meldet, daß Venus in die Vermählung ihres Sohnes mit Psyche unter der Bedingung einwillige, daß Letztere ihren Gemahl niemals von Angesicht sehe, also nur bei dunkler Nacht mit ihm verkehre. Für die scenische Wahrscheinlichkeit ist das eine schwierige Aufgabe. So oft Eros auftritt, verfinstert die Bühne, aber dieser Nothbehelf reicht nicht aus, denn da wir den Eros trotzdem so deutlich sehen, wie alle Mitspielenden, so bleibt der Vorgang fast unverständlich. Im Theater glauben wir nicht leicht, was wir nicht sehen, am schwersten aber das Gegentheil von dem, was wir wirklich sehen. Von Mercur verleitet, schleicht sich Psyche im dritten Acte zu dem schlafenden Eros, der vom Schein ihrer Lampe (hier ohne den heißen Oeltropfen) erwacht und sofort versinkt. Im vierten und letzten Acte finden wir die ob ihres Fehltrittes verzweifelnde Psyche in einer Wildniß wieder; Eros, als Schäfer verkleidet, rettet sie vor den Bedrohungen Mercur's. Sie erkennt Eros an der

Stimme; er will ihr entfliehen, sinkt ihr aber schließlich, von Leidenschaft übermannt, an die Brust und gesteht ihr neuerdings seine Liebe. Von seinem Kuß getödtet, sinkt Psyche leblos nieder. Durch die Gnade der Götter erwacht sie wieder zum Leben. Arm in Arm mit Eros blickt sie zum Himmel auf, wo Aphrodite in ihrem Muschelwagen, von Amoretten umgeben, erscheint und dem wieder vereinten Liebespaar ihre Verzeihung zuwinkt.

Der Leser ersieht aus dieser knappen Skizze, worin und wie weit die Librettisten der „Psyche" von der Erzählung des Apulejus und von dem Rafael'schen Bilder-Cyklus in der Farnesina abstehen. Der Musik bieten sie einige poetische Situationen, welche das zarte, distinguirte Talent unseres Componisten lebhaft anregten. Doch breitet das rein lyrische Element sich ungebührlich in dieser Oper aus, und die für einen Theaterabend viel zu spärliche, träge Handlung muß namentlich in den zwei ersten Acten durch allerlei Lückenbüßer nothdürftig gefristet werden. Der Zuhörer ist auf schöne musikalische Einzelheiten angewiesen, die im Gesang wie im Orchester nicht selten sind, aber doch nicht allmächtig genug gegen die undramatische Eintönigkeit des Ganzen. Die Oper entbehrt der kräftigen Contraste; wir wandeln in lauter Lichtschimmer und lechzen nach einigen schwarzen Schlagschatten. Die intensivste Wirkung erreicht der Componist im vierten Acte, wo er für die Seelenqual der verlassenen Psyche und für das schmerzlich-glückliche Wiederfinden der beiden Liebenden lebhafte und starke Accente findet. Hier wächst der Tondichter dem Librettisten entschieden über den Kopf. Leider kommt er damit etwas spät, und wir scheiden schließlich lyrikübersättigt, lichtscheu und göttermüde von dieser vieractigen „Psyche". Sie nennt sich auch in der neuen Bearbeitung eine „komische Oper", obwol das Wenige, was in der Urgestalt noch daran erinnerte, jetzt beseitigt ist. Zwei realistische Nebenfiguren, die beiden von Psyche verschmähten

Freier (ehedem von den trefflichen Komikern Ste.-Foy und Prilleux gespielt) sind gestrichen, die Rollen der beiden neidischen Schwestern Psyche's stark gekürzt und dem Mercurius nur anfangs einige Züge von heiterer Ironie gelassen. Endlich hat der Componist den gesprochenen Dialog der ersten Bearbeitung durchwegs in Recitative und Arioso verwandelt. Dadurch ist die Oper stilistisch einheitlicher und idealer geworden, aber gewiß nicht lebendiger oder wirksamer. Die Vermehrung des musikalischen Theils macht den jetzt ununterbrochenen Strom der Lyrik noch langsamer fließen. Daß in den neueren Werken der Opéra comique der gesprochene Dialog gänzlich oder doch nahezu verbannt wird, scheint mir kein Vortheil. Der Dialog machte bisher die Opéra comique zu einer Schule, ja zur einzigen Schule guten Sprechens für Opernsänger. Es war mitunter deren einzige Kunst, die werden sie jetzt auch noch verlernen. Seit der Vorliebe für ernste Stoffe, dem Aufgeben des gesprochenen Dialogs und der zunehmenden Verwendung des Ballets in der Komischen Oper ist die Grenze zwischen dieser und der Großen Oper bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Kaum verdient die heutige Opéra comique noch diesen Namen, sie ist jetzt eigentlich eine zweite „Große Oper" oder wird es doch von Tag zu Tag mehr. Meyerbeer gab zuerst das böse Beispiel in seinem „Nordstern", durch Massenentfaltung, große Chöre, Militärspektakel in der Opéra comique zu wirken und höchste Anforderungen an die Gesangsvirtuosität zu stellen. Bizet wählt in „Carmen" ein tragisches Sujet mit blutigem Ausgang. Man gibt jetzt sogar Gounod's Tragödie „Romeo und Julia" in der Opéra comique! Die Heiterkeit, der leichte Stil und die knappen, bescheidenen Formen der älteren Komischen Oper flüchten nun in das neue Genre der Operette, deren talentvollste Componisten Offenbach und Lecocq durch ihre melodiöse, frische und lustspielmäßige Lebendigkeit jetzt vielen ihrer vornehmeren und schwerfälligeren Rivalen an der Opéra

comique den Rang ablaufen. Wir beklagen dies um der ganzen so anmuthigen und echt französischen Kunstgattung willen und speciell in Bezug auf Ambroise Thomas, der sein Bestes in der älteren Form der Opéra comique und im Genre des Mezzo-carattere geschrieben hat: „Der Kadi", „Ein Sommernachtstraum", „Der Roman Elvira's", „Raymond" und vor Allem „Mignon". Letztere selbst ist wieder besser und eigenthümlicher in ihrer französischen Originalgestalt mit gesprochenem Dialog und gutem Ausgang, als in der späteren italienischen Bearbeitung mit Recitativen und tragischem Ende.

Der Director der Opéra comique, Herr Carvalho, hat sich angestrengt, die Oper „Psyché" nicht blos glänzend auszustatten, sondern auch besser zu besetzen, als die übrigen Opern seines jetzigen Repertoires. Die Sängerinnen Demoiselle Heilbronn und Madame Engalli, die wir nie zuvor in der Opéra comique gesehen, schienen eigens nur für dieses Werk engagirt zu sein, dessen Hauptrollen, Psyché und Eros, sie mit schönster Wirkung darstellten. Ein besonderes Interesse bot mir die Generalprobe der Oper Psyché. Sie geschah vor dichtbesetzten Logen und Bänken, wie es hier immer der Fall ist und niemals der Fall sein sollte. Die Passion der Pariser für Generalproben ist bekannt, und wenn zu der gewöhnlichen Neugierde noch die Sympathie für einen Componisten wie Ambroise Thomas hinzutritt, vermag der Theater-Director sich der zahllosen mit den erdenklichsten Empfehlungen und Protectionen bewaffneten Gesuche gar nicht zu erwehren. Das Unzweckmäßige, ja Zweckvereitelnde einer solchen Publicität ist in Paris oft genug zur Sprache gekommen, und die ältere französische Theatergeschichte verzeichnet diesfalls verschiedene interessante Verordnungen, die von sehr richtiger Einsicht zeugen, aber dem Widerstand des Publicums niemals auf die Dauer gewachsen waren. Zur Zeit, als die Oper unmittelbar unter königlicher Verwaltung stand, regelte letztere jedes Detail des Theater-

lebens, darunter auch die Generalproben. Das Reglement von 1776 untersagte die Zulassung des Publicums zu denselben, doch durfte das Comité Karten an achtzig Personen höchstens ausfolgen, und zwar nur „an Künstler und Kenner, welche nützliche Rathschläge zu geben vermöchten“. Ein förmliches Recht, den letzten Proben beizuwohnen, stand nur den Ministern zu, weshalb jene auch den Namen „Répétitions des ministres“ führten. Um der Neugierde des Publicums zu genügen und zugleich die Einnahmen der Oper zu vermehren, gestattete der König im Jahre 1786 mittelst eigener Ordonnanz den Zutritt des Publicums zu den Generalproben gegen ein Entrée von drei Livres für die Person; die Einnahme sollte unter die Sänger vertheilt werden. Aber diese Speculation scheiterte; das Publicum kam von dem Augenblicke an nicht mehr, wo es kommen *durfte* — der alte Reiz der verbotenen Frucht! Nur einer interessanten königlichen Ordonnanz vom Jahre 1787 wollen wir noch erwähnen: sie ermächtigte drei Zeitungs-Redacteure, den Generalproben unentgeltlich beizuwohnen, unter der absoluten Bedingung, daß sie in ihrem Blatte „weder vom Text, noch von der Musik, noch von den Decorationen und den Künstlern sprechen dürften“.

VI.

„Philemon und Baucis“, komiſche Oper von Gounod.

Gelegentlich der „Pſyché“ von Ambroiſe Thomas mußte ich bekennen, daß mich jedesmal ängſtlicher Schrecken erfaßt, ſo oft ich höre, irgend ein „bewährter“ Librettiſt habe eine der ſchönen Mythen des Alterthums zur Opern-Compoſition hergerichtet. Im Vergleich zu Amor und Pſyche iſt die Geſchichte des treuen Ehepaares Philemon und Baucis jedenfalls die weltlichere, realiſtiſchere, der Bühnenbearbeitung zugänglichere Handlung. Aber auch ſie muß den urſprünglichen Duft ſchlichter Einfachheit einbüßen, um theaterfähig zu werden*). Die Sage iſt bekanntlich folgende: Als einſt Jupiter und Mercur in Menſchengeſtalt Phrygien durchwanderten, wollte ſie Niemand beherbergen; blos das alte Ehepaar Philemon und Baucis nahm ſie auf, wuſch ihnen die Füße und trug ihnen ein ländliches

*) Muſiker dürfte die Notiz intereſſiren, daß wenigſtens ſieben Opern vor der Gounod'ſchen daſſelbe Thema ſchon behandelt haben. Gluck ſchrieb eine italieniſche Oper: „Bauci e Filemone“, 1769 für Parma. Drei deutſche Opern gleichen Sujets ſind von Stegmann (1783), von Agthe (1791) und von Johannes Böhm (1805). Die drei franzöſiſchen ſind älter: Compoſitionen von Matho (1703), Rebel und Francoeur (1738) endlich von Goſſec (1775).

Mal auf. Bei ihrem Weggang nahmen die Götter das Paar mit sich auf einen benachbarten Berg. Nach ihrem Dorfe zurückschauend, sahen die beiden alten Leute dasselbe überschwemmt, ihre Hütte aber in einen prächtigen Tempel verwandelt. Jupiter stellte ihnen eine Bitte frei; allein die bescheidenen und zufriedenen Eheleute baten blos um die Begünstigung, als Diener seines Tempels zu gleicher Zeit zu sterben. In hohem Alter, als sie einst vor des Tempels Thür saßen, wurde Philemon in eine Eiche, Baucis in eine Linde verwandelt. Erst allmälig bemerkten sie ihre Verwandlung und nahmen, so lange sie sich sehen konnten, den zärtlichsten Abschied von einander. Diese Sage hat eine so unscheinbare dramatische Bewegung, daß sie — eigentlich nur zwei Situationen enthaltend — kaum mehr als einen einzigen Act auszufüllen vermöchte. Gounod muß dies wol gefühlt haben, denn ursprünglich schrieb er seinen „Philemon" als einactige Oper für das kleine Theater in Baden-Baden, dessen kunstsinniger Spielpächter Benazet auch Berlioz' komische Oper „Benedict und Beatrice" bestellt und zuerst aufgeführt hatte. Vom poetischen Standpunkte dürfte diese bescheidene erste Gestalt von „Philemon und Baucis" wol die beste gewesen sein — aber welcher berühmte Pariser Componist gibt sich zufrieden mit dem Ruhm und der Tantième einer einactigen Oper? Gounod unternahm also mit seinen Librettisten, Barbier und Carré, eine Erweiterung seiner Oper auf zwei Acte und fügte schließlich — l'appétit vient en mangeant — noch einen dritten mit großen Ballet- und Chorscenen hinzu, denselben, welcher jetzt den zweiten Act der Wiener Aufführung bildet. In dieser dreiactigen Form wurden „Philemon und Baucis" zuerst im Théâtre Lyrique 1860 aufgeführt und sehr kühl aufgenommen. Die Kritik rügte damals diesen mit der Haupthandlung fast gar nicht zusammenhängenden und die Einheit der Stimmung zerstörenden zweiten Act. Er behandelt das Strafgericht, welches Jupiter über die ausschweifenden und gottlosen Phrygier ver-

hängt, und rückt mit seinen pomphaften Chören und Tänzen die idyllische Handlung von Philemon und Baucis hart an die Grenze des Ballets und der Großen Oper. Als man nun in Paris vor zwei Jahren Gounod's Oper aus fünfzehnjähriger Vergessenheit wieder hervorzog und in der Opéra Comique aufführte, geschah es mit Hinweglassung jenes episodischen zweiten Actes. In dieser gekürzten zweiactigen Form errang „Philemon und Baucis" einen entschiedenen, und wie es scheint, nachhaltigen Erfolg.

Ganz verschieden von dieser Form erscheint wieder die Aufführung von „Philemon und Baucis" im Wiener Hofopern-Theater. Die Vergleichung ist nicht ohne Interesse. Ich hatte ursprünglich aus dem Studium des Textbuches und der Partitur die Ansicht gewonnen, daß wirklich der zweite Act, der sich wie ein fremder Keil zwischen die Haupthandlung schiebt, vom Uebel sei, und ich bedauerte im Geiste die Wiener Hofopern-Direction, daß sie, die Pariser Erfahrungen ignorirend, aus eigenem Schaden klug werden wolle, wo sie es so wohlfeil aus fremdem gekonnt. Heute gestehe ich gern, daß die Aufführung im Hofoperntheater mich von meiner vorgefaßten Meinung abgebracht hat. Principiell bleibt allerdings das dramatisch Gewaltsame und Unmotivirte dieses zweiten Actes tadelnswerth und die Weglassung desselben höchstens ob seiner musikalischen Schönheiten zu bedauern. Aber es scheint mir hier einer der Fälle vorzuliegen, wo das Wie der Aufführung für das Was entscheidend wird und die eigenthümlichen Lebensbedingungen eines großen Theaters ihr Recht geltend machen, das Recht auf eine Wirkung, welche kleineren Bühnen theils entbehrlich, theils unerreichbar ist. Der zweite Act von „Philemon" muß mit einer musikalischen und scenischen Pracht gegeben werden, wie im Wiener Operntheater, nur dann kann er wirken, wirkt aber auch entscheidend. Im Théâtre Lyrique mag dieser Act schäbig genug ausgefallen sein, in der Opéra Comique wagte man sich lieber gar nicht daran. Man konnte dieses grandiosen aufgeregten

Bildes leicht entbehren, ja es gern vermeiden in solchen kleineren Theatern, wo genrehafter Stoff, lustspielmäßige Behandlung und gesprochener Dialog vorwiegen. Diese Elemente sind aber gerade einer großen Opernbühne entfremdet; das Bedenken, durch den zweiten Act die idyllische Monotonie der Haupthandlung zu unterbrechen, verschwindet hier gegen die Besorgniß, sie ununterbrochen walten zu lassen. Der Erfolg gab der Wiener Aufführung Recht; Recht für Wien, nicht für überall. Die malerische Anordnung der lagernden Gruppen, die wilden Bacchantentänze, welche den jubelnden Chor in langen Schlangenwindungen umkreisen, die imposante Erscheinung des in Wolken thronenden, Blitze schleudernden Jupiters, vor dem das Volk mit emporgestreckten Armen sich flehend niederwirft — das Alles vereinigt sich hier zu einem überraschend großartigen, durchaus schönen Bilde, das sich dem Zuschauer unvergeßlich einprägt.

Im ersten Act beobachten die Librettisten eine bescheidene Zurückhaltung auf dem geweihten Boden der Mythe; die Exposition ist fein und geschickt gemacht. Aber im dritten Act nimmt der Text eine derbe lustspielmäßige Wendung, welche dem guten Eindruck des Anfangs schadet. Wir Deutschen vertragen dies Travestiren der Göttergestalten höchstens, wo es sich von Haus aus zu possenhaftem Zweck als solches ankündigt, wie bei Blumauer oder Offenbach. In ernsten, rührenden Handlungen verstimmt uns aber sofort ein französischer Vaudeville-Jupiter, wie er im dritten Act der Gounod'schen Oper erscheint. Da verliebt er sich sofort in die durch seinen Götterspruch verjüngte Baucis und bestürmt sie mit der ganzen häßlichen Geschicklichkeit des ausgepichten Verführers. Baucis hört ihn nicht ohne Koketterie und scheint fast geneigt, um dieses göttlichen Don Juan's willen ihren Masetto zu vergessen. Die Scene, im Deutschen um zwei ganze Nummern gekürzt (Duett zwischen Jupiter und Baucis, dann Terzett), also fast bis zur Andeutung abgeschwächt, wirkt im Original widerwärtig. Auch der

Ausgang der Handlung ist willkürlich im Geschmack der Komischen Oper erfunden: das treue Ehepaar, statt in Bäume verwandelt zu werden, bleibt jung, ewig jung und schließt mit einem Da capo des ersten Liebesduetts. Am Ende liegt nicht viel daran; nachdem die Herren Barbier und Carré bereits so gründlich in dem Hain der Götter geholzt haben, kommt es auf die zwei Bäumchen auch nicht mehr an.

Der Musik Gounod's läßt sich viel Gutes nachsagen. Ohne besonders gehaltvoll oder originell zu sein, tritt sie doch mit so feiner Mäßigung und Anmuth auf, daß man ihr mit Vergnügen lauscht. Das Duett der beiden Alten im ersten Acte gehört zu Gounod's liebenswürdigsten Eingebungen, desgleichen das kleine Melodram zu Baucis' Monolog, der hinter der Scene gesungene Bacchantenchor und Anderes. Ueberhaupt hinterläßt der erste Act einen wohlthuenden Eindruck, dessen Reinheit nur vorübergehend durch einige platte Stellen Jupiter's und Vulcan's getrübt wird. Die Chöre und Tänze im zweiten Acte glänzen in prächtigem Colorit; nur die Strophen der Bacchantin bringen es trotz aller melodischen und rhythmischen Künstelei nicht zu rechtem Leben. Der dritte Act beginnt mit einem sehr hübschen Duett der jung gewordenen Gatten, in dem uns nur die auffallende Reminiscenz des G-dur-Satzes: „O baiser de feu!“ aus dem ersten Liebesduett Romeo's und Julie's stutzen macht. Leider mußte Gounod in dieser wie in jeder seiner früheren Opern ein Opfer auf den Virtuositäts-Altar der Madame Miolan-Carvalho niederlegen: eine mit tausend Zierrathen behängte, in die höchsten Regionen kletternde Coloratur-Arie, die zum Stile des Ganzen ganz und gar nicht paßt. Ungleich werthvoller ist die darauffolgende kleine Romanze, worin Baucis den Jupiter anfleht, ihr ihre Runzeln und weißen Haare wiederzugeben.

VII.

Das ältere Repertoire der Opéra comique.

(Grétry, Isouard, Boieldieu.)

Von hohem Intereſſe waren mir, trotz der mittelmäßigen Aufführung, die alten Opern: „Richard Coeur-de-Lion“ von Grétry und „Joconde“ von Isouard, welche an einem und demſelben Abende (ſechs Acte!) gegeben wurden. Man dürfte ſie kaum mehr anderswo als in Paris noch zu hören bekommen. Die Opéra comique bewahrt ihren alten Meiſtern eine lobenswerthe nationale Pietät und widmet ihnen in der Regel den Sonntag, ſpielt ſie alſo nur ſelten, läßt ſie aber niemals ganz in Vergeſſenheit gerathen. In der Pariſer Großen Oper fehlt dieſer conſervative Zug, ſie erinnert ſich nicht einmal mehr Spontini's und geht hinter Roſſini's „Tell“ und Meyerbeer's „Robert“, alſo das Jahr 1830, nicht zurück. Wie in der franzöſiſchen Nation der Drang nach Neuem mit der Pietät für das Alte Hand in Hand geht, zeigt am beſten das Théâtre Français, welches wöchentlich zwei, auch drei Luſtſpiele von Molière zum lebhafteſten Ergötzen des dichtgedrängten Publicums darſtellt. Und Molière ſchrieb doch zu einer Zeit, da wir Deutſchen noch keine Literatur hatten

oder wenigstens keine, die man heutzutage anders als aus Literaturgeschichten kennen lernt. Tragödien von Racine und Voltaire, Lustspiele von Sédaine, Marivaux, Beaumarchais erscheinen zeitweilig noch immer auf der Bühne des Théâtre Français, auch des Odeon. Für die Tonkunst gibt es keine Bildergalerien, keine Museen, wie für die Schätze der alten Maler- und Bildhauerkunst. Die Sonntage der Opéra comique vertreten hier, nach den modernen Genüssen der Woche, die Stelle eines solchen Museums. Wenigstens war dies vor der Weltausstellung von 1878 der Fall; während letzterer kam sehr selten eine der älteren Opern zur Aufführung. Im Jahre 1867 gab es in Paris noch zwei andere lyrische Bühnen, welche eine Specialität in der Wiederbelebung älterer Opern, auch anderer Nationen, suchten. Vor Allem das Théâtre Lyrique, in welchem ich den „Freischütz", „Abu Hassan", „Die Entführung aus dem Serail" sah, und Les Fantasies Parisiennes, ein kleines Theater auf dem italienischen Boulevard, welches ältere Singspiele, wie „Le Sorcier" von Philidor, „L'arbre enchanté" von Gluck, Mozart's „Gans von Kairo", Boieldieu's „Calife de Bagdad" (eine Dame verlangte jüngst in der Musikhandlung „Le canif de Balzac") mit Glück hervorsuchte. Diese beiden Theater sind zu Grunde gegangen, durch Bankerott das eine, das andere durch Feuer und Granaten. Kein Zweifel, daß der Franzose, im Theater wenigstens, mit seiner künstlerischen Vergangenheit inniger zusammenhängt, als der Deutsche. Der Franzose von heute fühlt sich den Singspielen von Grétry und Monsigny ungleich näher verwandt, als wir unseren späteren Componisten Dittersdorf, Weigl, Winter, Gyrowetz. Das macht, weil die ältere Opéra comique der Franzosen von Haus aus ungleich nationaler auftrat, weil sie französischer war, als die unsere deutsch. Von Grétry's zahlreichen Opern sind der „Blaubart" und „Richard Löwenherz" diejenigen, welche in Deutschland sich am längsten erhalten hatten; seit dreißig bis

vierzig Jahren sind sie so ziemlich verschwunden. Sie würden der gegenwärtigen Generation als etwas vollständig Veraltetes erscheinen, an das wir nicht mehr anzuknüpfen wissen. Anders in Paris, wo diesen Werken nicht nur die Pietät zu Hilfe kommt (sie allein reicht niemals aus), sondern die lebendig erhaltene Tradition sowol der Sänger als des Publicums. Auch im Leben der Bühnendichtung gibt es eine Art Verjährung, wie im bürgerlichen Rechte; sogar der Zeitraum von dreißig Jahren spielt da eine ähnliche Rolle. Die Opéra comique befleißigt sich, diese Verjährung oft und regelmäßig zu unterbrechen und das Publicum dadurch im geistigen Besitze zu erhalten. Solche Continuität des künstlerischen Eindruckes ist wichtiger, als man bei uns meint. Der Franzose, welcher heute zum „Richard Löwenherz" seine Töchter führt, hat ihn vor zwanzig Jahren mit seiner Frau und vor vierzig mit seiner Mutter gehört. Bei uns fehlt dieser Zusammenhang, und unserem Publicum würde es kaum anders ergehen als mir, dem bei lebhaftester Verehrung für Grétry „Richard Löwenherz" doch gar zu einfach und knapp erschien in musikalischer Hinsicht. Nur ein sehr kleines, bescheidenes Theater mit vorwiegend „gemüthlichem" Publicum dürfte es in Deutschland noch damit wagen. Ganz anders erscheint Grétry's Werth und Bedeutung vom geschichtlichen Standpunkte. Das Publicum mißt einen älteren Autor doch nur an seinen Nachfolgern, wobei er häufig zu kurz kommt — der Historiker mißt ihn an seinen Vorgängern. Und welch' großen Fortschritt bezeichnet da Grétry! Durch die Gunst eines langen Lebens und glänzender Erfolge hat Grétry diesen Fortschritt gesichert und fruchtbar gemacht für seine Nachfolger, welche daran anknüpfen konnten, anknüpfen mußten. In seinen Memoiren sagt Grétry, sein Streben sei, die melodiöse Schönheit der Italiener mit dem dramatischen Geist der Franzosen zu verschmelzen, sein höchstes Ideal, „der Pergolese Frankreichs zu werden". Unser Dittersdorf wünschte seinerseits

„ein deutscher Grétry zu werden". In diesen zwei Geständnissen liegt wie im Keim die ganze Entwickelungsgeschichte der älteren komischen Oper. Pergolese, Grétry, Dittersdorf: Italien zuerst als Quelle, Frankreich zunächst daraus schöpfend und den Eimer weiterreichend an Deutschland. Grétry, Philidor, Monsigny, Dalayrac beherrschten im vorigen Jahrhundert das Repertoire aller deutschen Bühnen, und selbst wo die Musik unserer Singspiele von Deutschen herrührte, das Libretto war damals in neun von zehn Fällen eine Bearbeitung nach dem Französischen.

Wenn man Grétry's Memoiren liest, glaubt man oft Gluck sprechen zu hören, so klar ist sein Bewußtsein, so streng seine Anforderung in Bezug auf die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks. Wie Gluck, so verwendete Grétry die äußerste Sorgfalt auf die Correctheit der Declamation. Von späteren Franzosen hat namentlich Auber sich große Leichtfertigkeit in diesem Punkt erlaubt, und es ist ein Verdienst Gounod's, wieder ein Beispiel correcter französischer Declamation zu geben. Grétry's Analysen seiner eigenen Oper gehören zu den lehrreichsten dieser Art; bis in den einzelnen Tact, die einzelne Note gibt er Rechenschaft, warum er eine Stelle so und nicht anders componirt habe. Als er bei Erscheinen seines „Richard Löwenherz", 1785, ob der ausgezeichnet musikalischen Eignung des Textbuches beglückwünscht wurde, ließ er diesen Vorzug nur bezüglich der berühmten Romanze gelten, durch welche der treue Blondel den König rettet. Die ganze Oper sollte nach Grétry's streng dramatischer Anschauung nur declamirt sein und blos jene Romanze gesungen werden. Er gesteht, daß er gegen diese seine Ueberzeugung dem musikalischen Bedürfniß des Publicums Concessionen gemacht habe, hält aber dennoch die Unterscheidung fest, die er mit den geistreich lakonischen Worten präcisirt: „Il y a chanter pour parler, et chanter pour chanter." Die Romanze Blondel's kommt im Verlauf der Oper neunmal vor,

ganz oder stückweise (ein „Leitmotiv“, hundert Jahre vor R. Wagner!), jedesmal anders, blos gespielt oder gesungen, von einer oder von mehreren Stimmen, mit einfachster oder mit reicher Begleitung u. s. w. Jede dieser Veränderungen rechtfertigt Grétry mit dem Scharfsinn eines Advocaten. In seinen Anforderungen an die Ausdrucksfähigkeit der Musik ging Grétry offenbar zu weit, sie wurde ihm fast zur fixen Idee und verleitete ihn, jeden Gemüthszustand, auch „l'optimisme“, „l'entêtement“ und dergleichen musikalisch photographiren zu wollen. Zum Glück trug seine musikalische Natur in der Praxis den Sieg davon über seine geistreichen theoretischen Schrullen. Was uns heute noch in Grétry's Memoiren fesselt, ist nicht blos der klare, an Kunstverstand seine Zeitgenossen überragende Denker, sondern ebensosehr der lebensfrische, liebenswürdige Mensch. Seine musikalischen Verdienste erschienen den Zeitgenossen verklärt durch den Zauber seiner Persönlichkeit, endlich durch den traurigen Ausgang seines vielbewegten Lebens. Seine drei Töchter, blühende, hochbegabte Mädchen, starben rasch nach einander; durch die Revolution verlor er sein kleines Vermögen, sein Einkommen. Alt, einsam und verarmt stand der Mann da. Aber der Eine Trost verblieb ihm, daß seine Melodien im Volke lebten. Blondel's Romanze aus „Richard Löwenherz“ ward das Bundeslied der französischen Edelleute, welche Louis XVI. aus den Banden der Constitution retten wollten und damit nur seinen Untergang beschleunigten. Und als Napoleon's Soldaten aus dem furchtbaren russischen Feldzug nach Frankreich heimkehrten, da stimmten sie auf dem traurigen Rückmarsch Grétry's Melodie an: „Où peut-on être mieux, qu'au sein de sa famille!“ Grétry starb im Herbst 1815, vierundsiebzig Jahre alt, in der Eremitage zu Montmorency, demselben stillen, ländlichen Asyl, das vor ihm J. J. Rousseau bewohnt und geliebt hatte.

Grétry's Geist und Stil wirken heute noch fort in Frank-

reich. Kein anderer Zweig der Bühnendichtung weist eine solche Continuität des Stils, eine so geschlossene Fortentwickelung auf, wie die Opéra comique der Franzosen. Von Grétry zu Isouard und Boieldieu, zu Auber, Adam u. s. f.

Die Aufführung des „Joconde" von Isouard am selben Abend mit Grétry's „Richard" gewann durch dieses Verhältniß ein doppeltes Interesse. Das Textbuch zu „Joconde" ist vortrefflich, und ein liebenswürdig chevalereskes Zug durchweht die Musik. Mehrere Ensemble-Nummern im zweiten und dritten Act machen heute noch die schönste Wirkung, freilich zumeist durch das Verdienst des Dichters, der hier ganz allerliebste Situationen geschaffen hat. In den ersten komischen Opern der Franzosen war die Musik gleich Null, sie wuchs mit der Zeit an Ausdehnung und Bedeutung, aber das große Gewicht, das man den Textbüchern beilegte, blieb ihnen bis heute unbenommen. Es freut mich jedesmal, wenn ich im Foyer der Opéra comique neben den Büsten der großen Componisten auch jene ihrer Textdichter erblicke, von Sédaine und Etienne bis auf Eugène Scribe. In Deutschland hat seinerzeit Isouard's musikalisch geringfügigere „Cendrillon" die stärksten Sympathien gefunden; die gemüthvolle Herzlichkeit des Aschenbrödel-Märchens, dem sich die schlichte, liedmäßige Musik vortrefflich anschmiegt, war den Deutschen blutsverwandter, als die lockeren Abenteuer des Troubadours Joconde und seines fürstlichen Kameraden. Diese zwei Opern bilden den fast isolirten Höhenpunkt in Isouard's Schaffen, wir können sein Talent und seine Meisterschaft heute unmöglich mehr so hoch anschlagen. Sein im selben Jahre 1775 geborener Rivale Boieldieu hat ihn weit überflügelt. Die „Weiße Dame", die Boieldieu in seinem fünfzigsten Jahre, nahe dem Ende seiner Laufbahn, geschrieben, ist noch heute die feinste Blüthe französischen Musikgeistes, die weiße Rose der Opéra comique. Was Boieldieu als junger Mann componirte, dünkt uns jetzt dürr und veraltet — aber

im Spätherbst seines Lebens, wie reich und blühend hat sich da sein Talent entwickelt! Boieldieu ist alt geboren und jung gestorben.

Als man im Sommer 1875 in seiner Vaterstadt Rouen Boieldieu's hundertsten Geburtstag feierte, da rüstete sich einmüthig das ganze musikalische Frankreich, um das viertägige Fest würdig zu begehen. Ihm folgte Auber, der noch im hohen Alter an Frische und Fruchtbarkeit alle jüngeren Nebenbuhler übertraf. Seit der Alte todt ist, schmachtet die Opéra comique nach einem originellen fruchtbaren Talente, das halbwegs den verwaisten Platz auszufüllen vermöchte. Bis jetzt will dieser Messias sich nicht ankündigen. „Mignon" von Ambroise Thomas war der letzte große, anhaltende Erfolg in der Opéra comique, — es sind zwölf Jahre her. Seitdem hat eine einzige Novität dieses Theaters ein etwas lebhafteres Interesse erregt: „Carmen" von Georges Bizet (1875).

VIII.

„Carmen“ von Georges Bizet.

Carmen, ein in Spanien häufiger Taufname, wörtlich Garten bedeutend, im Diminutiv Carmencita (Gärtchen) ist die Heldin einer spannenden, an psychologischen Feinheiten reichen Novelle von Prosper Merimée.

Der Dichter beginnt diese Novelle mit der Schilderung eines Ausflugs in die andalusischen Berge, wo er in einer einsamen Waldschlucht unvermuthet auf den gefürchteten Räuberhauptmann Don José-Maria stößt. Ein Zug von Schwermuth und von rauher Ehrlichkeit in dem verwilderten Manne gewinnt ihm fast die Sympathien des Erzählers. Einige Zeit nachher trifft er Don José in Cordova bei einer jungen Zigeunerin, Namens Carmen, welche den Erzähler in ihre Hütte gelockt, um ihm Karten aufzuschlagen und nebenbei seine goldene Repetiruhr zu entwenden. Eine wilde, seltsame Schönheit, anfangs befremdend, aber unmöglich zu vergessen. Ihre wunderbar geschnittenen Augen hatten einen Ausdruck zugleich von Wollust und von Grausamkeit, wie man ihn nur bei manchen wilden Thieren antrifft („Zigeuneraugen — Wolfsaugen“ sagt ein spanisches Sprichwort). Diese Carmen ist das böse Schicksal im Leben Don José's, der, obwol Edelmann und Officier, aus

Liebe zu ihr fahnenflüchtig wird, sich zu Schmugglern und Räubern gesellt, um schließlich als Mörder Carmen's durch Henkershand zu enden. Merimée besucht den Verurtheilten im Gefängniß, wo dieser ihm ausführlich, rückhaltlos seine traurige Lebens- und Liebesgeschichte mittheilt. Diese Erzählung wirkt ergreifend durch die lebenswahre Schilderung der beiden Hauptpersonen und ihrer Schicksale, zugleich überzeugend durch die Stetigkeit und Schärfe des psychologischen Processes. In diesen Vorzügen von Merimée's Novelle liegt der Reiz und die Gefahr für dramatische Behandlung. Eine Oper „Carmen" wird uns die Figuren und Begebenheiten anschaulich, aber kaum glaubwürdig machen, weil sie auf das Secirmesser und Mikroskop des Psychologen verzichten muß. Die Verfasser des Opern-Libretto's haben wohlweislich einige der häßlichsten Züge Carmen's beseitigt: sie stiehlt wenigstens keine Taschenuhren und gibt auch Don José nicht den Wink, ihren Mann, ein einäugiges Scheusal, gelegentlich niederzuschießen. So viel sie der Heldin an abstoßender Härte genommen, so viel mindestens hätten die Bearbeiter dem Don José an Muth und Ritterlichkeit beilegen sollen. Die Gestalt dieses armen Jungen bleibt immerhin rührend durch seine leidenschaftlich treue Hingebung, die, hundertmal verwundet, dennoch in ihm nicht sterben kann. Ein wahrer Sonnenstich der Liebe, der den Getroffenen wehr- und willenlos macht. Derselbe Sonnenstich, der den Chevalier de Grieux für Lebenszeit zu den Füßen der ungetreuen und leichtsinnigen Manon Lescaut hinstreckte. Eine Figur, die in der Original-Novelle gänzlich fehlt, ist das Landmädchen Micaela, welche — ein Seitenstück zur Alice in „Robert der Teufel — ihren Landsmann José aus den Zaubernetzen der Carmen erretten und einem ruhigen Familienleben zurückgeben möchte. Die Bearbeiter empfanden ganz richtig das Bedürfniß nach einem sanften Gegenbild Carmen's, und es ist kaum ihre Schuld, wenn der Componist nicht mehr daraus zu machen wußte.

Der Inhalt der Oper ist in aller Kürze folgender: Ein junger Brigadier, José, soll eine Zigeunerin wegen einer blutigen Rauferei ins Gefängniß escortiren. Von ihrer koketten, wilden Schönheit berückt, läßt er sie entschlüpfen. Für dieses Vergehen degradirt und eingesperrt, eilt er nach überstandener Strafe gleich zu der leichtfertigen Carmen, wird ihr Liebhaber und auf ihr Drängen Schleichhändler. Immer wieder von ihr betrogen und verrathen, folgt er doch treulich auf ihren gefahrvollen Schmugglerzügen. Endlich übermannt ihn die Eifersucht gegen einen von Carmen begünstigten Toreador. Er will seine Ehre, sein Lebensglück nicht vergebens hingeopfert haben; sie soll ihrem Toreador, soll ihrer Schmugglerbande entsagen und mit ihm fliehen. Da sie sich weigert und José höhnisch abweist, ersticht er sie. Die Handlung entfaltet sich in vier Tableaux von national-spanischer Färbung: eine Straße in Sevilla mit der Hauptwache, an der die Posten einander ablösen, eine abgelegene Schänke für Schleichhändler und Dirnen, eine Bergschlucht, in welcher die Zigeunerbande Halt macht; endlich ein Platz in Cordova mit dem Circus der Stiergefechte als Hintergrund. Auf diesen Platz eilt Carmen als Zeugin des Triumphes ihres Toreador, hier durchbohrt sie der rächende Stahl des unglückseligen José. Man kann sich leicht vorstellen, welche dankbaren Situationen diese vier Acte einem dramatischen Componisten bieten. Aber gewagt bleibt es immerhin, einen Charakter wie Carmen auf die Bühne zu bringen, eine Art zerlumpter, verwildeter Manon Lescaut, ohne den versöhnend empfindsamen Zug der Letzteren. Zumal auf die Bühne der Opéra comique, welche Scenen wie das Messerduell der beiden Nebenbuhler und einen so tragischen Ausgang nie zuvor gesehen — ein neuer, stärkster Beleg, wie die Bezeichnung „Komische Oper" nur mehr eine rein traditionelle und technische geworden, für ein Singspiel mit gesprochenem Dialog. Wenn man von diesem Schlußtableau, der Ermordung Carmen's, aufblickt und über dem

Vorhang in goldenen Lettern die Devise liest: „Ridendo castigat mores", so empfindet man den Contrast beinahe wie einen elektrischen Schlag. Er wird kaum gemildert durch den Gedanken, wie dürftige Berechtigung jener Spruch und wie wenig die Musik die moralische Macht und Mission habe, irgend etwas zu „züchtigen".

In der Partitur Georges Bizet's begrüßen wir weder die That eines schöpferischen Genies, noch die Arbeit eines fertigen Meisters; wohl aber eine interessante Production voll Geist und Talent. Gewiß war sie auch eine vielversprechende, leider durch den Tod Bizet's vernichtete Anweisung auf Besseres, das von ihm nachfolgen sollte. Der Componist hatte nach einigen unsicher tastenden Versuchen endlich mit der Oper „Carmen" einen festen Boden und seinen ersten Erfolg gefunden. Da ereilte ihn, den Aufstrebenden, Jungen, Glücklichen, am 3. Juni 1875 ein plötzliches Ende — drei Monate nach der ersten Aufführung von „Carmen". Bizet, im Leben ein Schwiegersohn Halévy's, in der Musik ein Adoptivsohn Ambr. Thomas', genoß als strenggeschulter, guter Musiker besonderes Ansehen bei der neuesten musikalischen Schule Frankreichs, die ihn nicht ungern als ihr Haupt bezeichnete. Diese jüngste nach-Auber'sche Opernschule besitzt Geist und Gewandtheit bei geringer musikalischer Urkraft; es charakterisirt sie die specifisch dramatische Intention, die sorgfältige, mitunter glänzende Technik, das raffinirt geistreiche Detail, leider nicht die Fülle und Originalität der Erfindung. Halb an die Sentimentalität Gounod's, halb an den Esprit A. Thomas' anlehnend, sucht sie diese Elemente mit der dramatischen Methode R. Wagner's, so weit ihr dieser zugänglich, zu kitten. Müssen wir auch lächeln, wenn das Pariser Opernpublicum in jedem dissonirenden Accord, jedem chromatischen Motiv, jeder unklaren oder unsymmetrischen Form sofort „du Wagnèr" erblickt, so ist doch eine zunehmende Einwirkung des „Tannhäuser" und „Lohengrin" auf die neuesten

französischen Componisten unleugbar. Pariser Kritiker bezeichneten Bizet geradezu als „un des plus farouches intransigeants de notre jeune école wagnérienne“ und wunderten sich, daß er in „Carmen“ sich trotzdem maßvoll und manierlich benehme. Nun, „Wagnerisch“ kann man Bizet nur finden, wenn man ihn mit den früheren französischen Opern-Componisten und nicht mit R. Wagner vergleicht. Der üppige Melodien-Strom in „Fra Diavolo“ und der „Stummen von Portici“, selbst die sorglose Heiterkeit des „Postillon von Lonjumeau“, erscheinen sie nicht wie ein goldenes Märchen, wenn man ihre jüngsten Abkömmlinge daneben hält? Immer ernsthafter werden die Gesichter, immer zugespitzter der Ausdruck, immer sorgfältiger und complicirter Harmonisirung und Instrumentation, aber unter der fortgeschrittenen Technik und den höheren „Intentionen“ sickert spärlich aus abgeleiteten Quellen die melodische Erfindung. Werke dieser Art erheben und beglücken uns nicht, wie die Schöpfungen genialer Meister; sie wollen andererseits ernster aufgefaßt und höher taxirt sein, als bloße Unterhaltungsmusik vom Schlag der Operetten. Also ein Mittleres zwischen zwei grundverschiedenen Eindrücken, halbe Kunst, wenn man so sagen darf, wie sie jetzt nahezu allein herrscht auf dem Theater und in ihren besseren Erzeugnissen ihm auch unentbehrlich ist. Wie geschickt gerade die Franzosen darin sind, selbst ein mittleres Talent durch eine gewisse Formvollendung und Sicherheit wirksam zu machen; wie ihre Opern durch Feinheit, Esprit und Bühnentact uns wenigstens lebhaft anregen und interessiren können, das beweist unter Anderm auch die Oper „Carmen“. Sie ist eine der besten aus nach-Auber'scher Schule und seit „Mignon“ (1866) der namhafteste Erfolg in der Opéra comique. Im Laufe der Wiederholungen hat sich in Paris der Kreis ihrer Anhänger entschieden vergrößert.

Erinnern wir uns flüchtig der hervorragendsten Nummern der Partitur. Gleich der lebendig bewegte erste Act wird gut eingeleitet durch einen Soldatenchor, dessen etwas gesuchtes chro-

matisches Thema pikant genug klingt. Musterhaft ungezwungen verflicht sich darein das kurze Gespräch Micaëla's mit dem Brigadier Morales; im leichten Aufbau solcher Conversations-Scenen sind die Franzosen unübertroffen. Gefällig, doch ohne tieferen Eindruck, berührt uns das Duett Micaëla's mit José. Die Chöre der Fabriksarbeiterinnen tragen sowol in ihrer sorgfältigeren Ausarbeitung, als ihrem für diesen Anlaß etwas zu hochgegriffenen Ausdruck ganz die Signatur der neuesten französischen Schule. Aber erst mit dem Auftreten Carmen's geräth das Blut des Componisten und der Zuhörer in Wallung. Ihr Strophenlied: „L'amour est enfant de Bohême" mit dem nach je acht Tacten kurz einschlagenden Chor-Refrain „Prends garde à toi!" verdankt einer spanischen Volksmelodie seine Originalität, dem Componisten Bizet seine effectvolle und elegante Einkleidung. Desgleichen die Sequidilla, mit welcher Carmen, die Hände auf dem Rücken gebunden, José den Kopf verrückt — ein Stück von charakteristischer, zierlichster Haltung. Im zweiten Act geht es noch lustiger her; noch dominirender waltet hier die spanische Localfarbe, mit den baskischen Tambourins und Castagnetten. Das Zigeunerlied Carmen's, das, vom Chor begleitet, sich allmälig in einen allgemeinen tanzenden Wirbel auflöst, hat, zusammenwirkend mit der ganzen Scenerie, etwas Berauschendes. Der Toreador Escamillo tritt in die Schänke; seine an banale italienische Opernmelodien erinnernden Couplets erweisen sich trotzdem als sichere Treffer, welche im Nachhausegehen leicht nachgeträllert werden. Wir ziehen die feineren Züge der darauffolgenden Buffo-Quintetts weit vor, ein rasches, halb flüsterndes Geplauder zwischen den drei Zigeunermädchen und zwei Schmugglern in der Manier des bekannten Terzetts aus Herold's „Zweikampf". Es folgt ein großes Duett zwischen Carmen und José, dessen C-dur-Satz (Sechsachtel-Tact) mir das leidenschaftlichste und hervorragendste Stück der Oper scheint. Carmen's drängendes Zureden „Là-bas, dans les montagnes", durchschnitten von José's immer

heftigerem Ausruf: „Carmen!“ ist echt dramatisch, es darf ja nicht im Tempo übertrieben werden, wie es in Wien der Fall ist, wo man auch gerade diesen Satz des Duetts unvernünftig kürzt. Die beiden ersten Acte sind dramatisch und musikalisch die gelungensten. Der dritte Act fällt durch den Stillstand der Handlung und die Dürftigkeit der Musik nachtheilig ab; nur das Terzett der Kartenaufschlägerinnen erzielt als graciöses, feingemeißeltes Tonstück bedeutendere Wirkung. Gegen den dritten Act hebt sich wieder der vierte, aber mehr durch seine üppige Augenweide, als durch musikalischen Reichthum. Der Festzug zum Stiergefecht mit dem trefflich dazu stimmenden Ballet entfaltet eine heitere Pracht. Die Balletmusik in H-moll bestrickt durch ihren exotischen Reiz. (Sie ist einer älteren Oper von Bizet „La jolie fille de Perth“ entnommen.) Dies Alles ist eigentlich nur die sich bequem ausbreitende Einleitung zu dem kürzen, wie ein Beilhieb niederblitzenden Schluß des Ganzen; eine fast brutale Tragik, die uns indessen nicht unvorbereitet findet.

In Paris wird Carmen von der Galli-Marié gespielt, der geistvollen Schöpferin der Mignon-Rolle. Ihre Stimme habe ich nicht unversehrt wiedergefunden, ihre Gestalt breiter, behäbiger, die Gesichtszüge derber. Doch wirken ihre Leistungen noch immer durch Geist und energische Frische. Als Carmen leiht sie selbst der Frechheit eine gewisse Anmuth, sei es auch nur die Anmuth des Leichtsinns. Von den noch im Jahre 1867 hellleuchtenden Sternen der Opéra comique ist die Galli-Marié der einzige, der noch nicht erloschen.

In Wien haben Bertha Ehnn und Georg Müller sich als vortreffliche Darsteller der beiden Hauptrollen, Carmen und Don José, bewährt. Mit noch genialerer Charakteristik gestaltete Pauline Lucca die Rolle der Carmen.

IX.

Der Trocadero-Saal und die Weltausstellungs-Concerte.

Endlich am 6. Juni wurde der große Festsaal des Trocadero-Palastes mit dem ersten „Concert officiel“ eingeweiht. Es begann nach zwei Uhr und endete um halb Fünf. Ein Auditorium von viertausend Personen — wol das zahlreichste, das außer dem Krystallpalast von Sydenham ein Concertsaal vereinigt — füllte diesen imposanten Raum. Ein großartiger Anblick, dem höchstens jener letzte Glanz fehlte, welchen einzig die Kerzen- oder Gasbeleuchtung geben kann. Aber auch so, bei Tageslicht, bleibt der Eindruck überwältigend genug, um die stolze Prophezeiung der Franzosen zu rechtfertigen: es werde dieser Festsaal für die Ausstellung werden, was Garnier's „Grand escalier“ für die Pariser Oper ist: eine unerbittliche Sehenswürdigkeit für Alle, die in Paris leben oder nach Paris kommen. Wir treten durch eine der zahlreichen Thüren zuerst in ein weites Parterre von fünfzehnhundert bequemen Fauteuils. Hinter und über demselben erhebt sich eine Pfeilerreihe (in Schwarz und Gold), welche zweiundvierzig gedeckte Logen einfaßt, und darüber wieder ein in fünfzig offene Logen sich theilender Balcon. Dieser wird seinerseits beherrscht von einem Amphi-

theater von zweitausend Sitzen. Ueber diesem Amphitheater, das dem Saale einen Anflug von antik-römischem Theaterbau gibt, strömt das Tageslicht durch neun colossale Fenster ein, unter welchen neun, auf elegante Säulchen gestützte Tribünen (der höchste Platz) hervorspringen. Zehn riesige Sphinxe halten ebenso viel Schilde mit den Namen: Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Cherubini, Berlioz, Félicien David. Mit lobenswerther Gerechtigkeit ist somit die deutsche Instrumentalmusik durch sieben Meister repräsentirt, während die italienische nur einen, die französische nur zwei Namen erhielt. Daß Félicien David einen Platz nicht beanspruchen darf, wo Robert Schumann fehlt, leuchtet freilich jedem Musiker ein, doch wollen wir die Franzosen, deren Nationalstolz hier schon ein Uebriges gethan, darob nicht verklagen. Aus den Seitenwänden in halber Höhe sehen wir zwei große Logen vorspringen, deren eine dem Präsidenten der Republik, die andere dem Handelsminister bestimmt ist. Den Fries des großen, die Estrade überwölbenden Bogens schmückt ein weitläufiges Frescogemälde, „la France harmonique" vorstellend (ein Ausdruck Victor Hugo's), welche die Abgesandten aller Nationen um sich versammelt. Die Nische, welche sich dem Publicum gegenüber öffnet, ist geräumig genug, um vierhundert Musiker und dahinter eine große Orgel zu fassen. Letztere, eine Arbeit des berühmten Cavaillé-Col, bekommen wir noch nicht so bald zu hören; eine Orgel gehört bekanntlich zu den Dingen, die niemals zur bestimmten Zeit fertig sind*).

---

*) Das Orchester ist folgenderweise zusammengesetzt: Erste Violinen 26, zweite Violinen 26, Bratschen 18, Violoncelle 18, Contrabässe 18, Flöten 4, Oboen und Englisch-Horn 3, Clarinetten sammt Baßclarinette 5, Saxophons 4, Fagotte 4, Hörner 8, Trompeten 4, Posaunen 3, Ophikleide 1, Harfen 8, Schlag-Instrumente 4. Zusammen 154 Instrumentalisten, dazu 200 Sänger. Gesammtzahl: 354.

Der Capellmeister der Trocadero-Concerte, Herr Colonne, ein noch junger Mann, erhebt den Tactstock und beginnt mit dem ersten Theil der „Wüste“ von Félicien David. Diese „Symphonie-Ode“, welche durch ihre fremdartig orientalische Färbung, durch die anmuthige Klarheit ihrer Form und ihrer Melodie vor fünfunddreißig Jahren auch in ganz Deutschland Beifall fand, machte diesmal nur durch das bekannte Marschlied einen an ihre ehemaligen Siege erinnernden Effect; im Uebrigen erschien uns diese Musik recht gealtert und verblüht. Indessen, es kümmerte sich diesmal Niemand besonders um das, was gespielt wurde — die erste Frage, die allgemeinste Discussion galt der Akustik des Saales. „Wie hat es geklungen?“ hörten wir unzähligemale fragen. Nun, nicht so schlecht, als manche Schwarzseher oder Schwarzhörer prophezeien wollten, aber auch lange nicht so gut, wie die Architekten des Saales es zu erreichen vermeinten. Letztere, die Herren Davioud und Bourdais, sind in der Construction dieses Concertsaales mit der größten wissenschaftlichen Genauigkeit und auf Grund neuer Experimente vorgegangen. Sie hatten die schwierige Aufgabe, einen Musiksaal zu erbauen, der ungewöhnlich groß und dennoch tadellos akustisch sein sollte. Man bedenke, daß der Durchschnitt dieses Saales fünfzig Meter beträgt, während der Zuschauerraum eines gewöhnlichen Theaters etwa fünfzehn Meter mißt. Der Trocadero-Saal hat die Form eines Hufeisens, dessen offenes Ende von der das Orchester umfassenden Nische geschlossen ist. Ueber die günstige Akustik des Saales wollten die Architekten natürlich früher schlüssig sein, ehe er vollendet und seine Form nicht mehr zu ändern wäre. Sie machten denn vorläufig interessante Experimente, von dem obersten Grundsatze ausgehend, daß die Schallwellen von den Wänden eines Saales in derselben Weise zurückgeworfen werden, wie die Lichtstrahlen von denselben Wänden reflectirt werden. Es wurde ein Miniatur-Modell des Trocadero-Saales mit

größter Genauigkeit in denselben Proportionen construirt, worin die das Orchester einschließende Wölbung anstatt aus einem schallzurückwerfenden Material aus einem lichtzurückstrahlenden gemacht, nämlich mit polirtem Kupferblech verkleidet war. Man stellte ein Licht in den mathematischen Mittelpunkt des Orchesters, auf den Platz des Solosängers, und beobachtete, daß die Stufensitze, auf denen die Zuhörer platznehmen sollten, allein die Lichtstrahlen empfingen, welche die Wölbung zurückstrahlte. In Folge dieser Experimente (die selbstverständlich in ganz verdunkeltem Raume stattfanden) sahen die Architekten sich veranlaßt, alle Seitenwände des Saales zu polstern, damit hier der Schall erstickt werde. Hingegen wurden die Wände der Wölbung, unter der das Orchester steht, durch passendes Material schallzurückwerfend gemacht, so daß sie den Ton den Zuhörern zusenden, wie ein die Lichtstrahlen reflectirender Spiegel. Damit war die Gefahr des Echos noch nicht beseitigt, der größte Uebelstand in solchen Räumen. Jeder Zuhörer soll den directen und den reflectirten Ton zugleich vernehmen. Wenn der Zeitraum zwischen der Aufnahme des directen Tones und des reflectirten (der Resonanz) mehr als das Zehntel einer Secunde beträgt, so werden beide Töne, anstatt im Gehör zu Einem zusammenzufallen, abgesondert vernommen werden, also ein Echo bilden. Da der Ton eine Distanz von dreihundertvierzig Meter in der Secunde durchmißt, sollen blos diejenigen Töne gesammelt und zurückgeworfen werden, welche von einander höchstens durch einen Zwischenraum von vierunddreißig Meter getrennt sind. Die Licht-Experimente in dem kleinen Saalmodell zeigten, daß die vom Orchester entferntesten Zuschauerbänke ganz ebenso stark beleuchtet waren, wie die vorderen Reihen — eine Gleichheit, welche die Architekten sehr mißfällig überraschen mußte, weil ja die entferntesten Zuhörer, gleichsam als Ersatz für ihre Entfernung, eine größere Quantität reflectirten Schalles empfangen. In Folge dieser Beobachtung änderten sie den Bogen

der Wölbung, welche den Ton zurückwerfen soll, dergestalt ab, daß diese die Schallwellen den letzten Bänken des Amphitheaters reichlicher als den ersten zusende. Was man dergestalt durch die Analogie mit den Lichtstrahlen als das Richtige herausgefunden hatte für die Akustik, wurde hinterher durch zwei Mittel realisirt: Dämpfung des Schalles in den näher gelegenen Theilen des Auditoriums durch Tapeten und Seidenpolsterung, sodann eine stärkere Repercussion von den das Orchester umgebenden Wänden und der es überwölbenden Muschel.

Ich habe diese Experimente in ihren Hauptpunkten wiedererzählt, zunächst, weil sie hier Aufsehen machten durch sinnreiche Erfindung und wissenschaftliche Genauigkeit. Sodann aber, weil diese gerühmten Licht-Experimente wider Vermuthen der Architekten noch etwas ganz Anderes beleuchten, nämlich die Kluft, welche noch immer zwischen Theorie und Praxis der Akustik der Gebäude liegt. Denn das Concert im Trocadero-Saale hat die Berechnungen der gelehrten Architekten theilweise Lügen gestraft und bestätigt, daß in der Regel diejenigen Musiksäle die mangelhafteste Akustik haben, wo zu viel oder wo zu wenig dafür gesorgt wurde. Der neue Saal ist in der That nicht frei von Echo; man vernimmt es namentlich nach starken, kurz abgestoßenen Accorden, am deutlichsten in den letzten Bänken. Am besten klingen die Streichinstrumente, die Bläser etwas hart, aber deutlich, die Singstimmen des Chores hingegen schwimmen in bewegteren Sätzen bedenklich durcheinander. Langsame Sätze, in welchen der Ton Zeit hat, sich auszubreiten, kommen insbesondere in den Piano-Stellen gut heraus; rasche, figurirte Sätze, Forte- und Fortissimo-Stellen verlieren mehr oder minder an Deutlichkeit. In den raschen und fugirten Stellen der Cantate von Saint-Saëns erwies sich der aus zweihundert Sängern bestehende Chor schon zu stark für die klare Verständlichkeit der Polyphonie; die in so großem Raume erwartete Kraft und Tonfülle erreicht er trotzdem

nicht. Die hiesigen Musiker sind darüber einig, daß die Zahl der Choristen auf dreihundert erhöht werden sollte. Dann aber dürften sie wol nur Andantesätze in ganzen und halben Noten singen, um rein und deutlich zu bleiben. Das Nachhallen und Durcheinanderschwirren großer, complicirter Tonmassen wird mehr oder minder in allen übermäßig weiten und hohen Räumen vorkommen. Wie jede künstlerische Wirkung, so ist auch die musikalische an ein gewisses Maß ihrer Mittel und Dimensionen gewiesen, das sie ohne Einbuße an Schönheit und Klarheit nicht überschreiten darf. Trotz der angeblich unfehlbaren Licht-Experimente haben die Architekten des Trocadero-Saales die Aufgabe nicht gelöst: einen außerordentlich großen und dabei doch vollkommen akustischen Concertsaal zu bauen. Herr Charles Blanc, der gelehrte Pariser Akademiker, welcher jener Stellvertretung akustischer Experimente durch optische seine beifällige Aufmerksamkeit geschenkt, rechtfertigt sie durch den schönen Ausspruch: die Natur, so mannichfaltig in ihren Schöpfungen, sei einfach in ihren Gesetzen und habe, weit entfernt, sie zu vermehren, deren Anzahl möglichst reducirt. Wir wissen aber, daß diese einfachen obersten Gesetze sich in der Praxis durch sehr complicirte Bedingungen durcharbeiten müssen und auf die mannichfaltigsten Hemmungen stoßen, die man oft ganz wo anders sucht, als dort, wo sie wirklich nisten. Was für ideale Verwirklichungen der physikalischen Gesetze besäßen wir längst — wenn das Hinderniß der „Reibung" nicht wäre! „Man studire, wie die Lichtstrahlen in einem Gebäude reflectirt werden, und man wird das Geheimniß der Schallwellen in diesem Raume entdeckt haben." Der Satz klingt sehr schön, aber nicht so der Saal, welcher danach construirt ist.

Mit ganz besonderem Interesse habe ich gerade jetzt in dem neuen Buche von Charles Garnier nachgeschlagen, was dieser berühmte Architekt über die Akustik seiner eigenen Schöpfung, des Pariser Opernhauses, aussagt. Es klingt fast entgegen-

gesetzt der doctrinären Glaubenstreue und Ueberzeugung der Trocadero-Architekten, und ist trotz seiner leichtfertigen Ausdrucksweise doch ernstlich gedacht und gemeint. Ueber seine akustische Theorie befragt, antwortet Garnier:

„Ich will es machen wie die meisten Leute und von dem sprechen, was ich nicht kenne. Es ist nicht meine Schuld, wenn die Akustik und ich einander nie verstehen konnten. Ich habe mich nach Möglichkeit um diese bizzarre Wissenschaft bemüht, bin aber nach fünfzehn Jahren kaum weiter gekommen, als am ersten Tage. Aus Büchern und einigen Collegien über Physik hatte ich wol gelernt, daß die Töne sich so und so fortpflanzen, die Saiten so und so schwingen. Ich sah, wie feine Sandkörner sich auf einer mit dem Bogen gestrichenen Glastafel zu bestimmten Figuren ordnen, und wußte, daß die Luft das gewöhnliche Fortpflanzungsmittel des Schalles ist. Ich war darin so gut beschlagen, wie die meisten Magister, und glaubte, als ich später meine akustische Bücherweisheit in der Wirklichkeit anwenden sollte, das sei mittelst einfacher Formeln ganz leicht. Aber ich hatte gut nachlesen in meinen Heften und Büchern, gut berathschlagen mit allen Gelehrten — nirgends fand ich eine positive Regel, die mich leiten konnte; im Gegentheile lauter widersprechende Angaben. Ich habe während langer Monate Alles gewissenhaft studirt, geprüft, befragt und bin nach allen diesen Bemühungen endlich zu folgender Entdeckung gelangt: daß ein Saal, um gut akustisch zu klingen, entweder lang oder breit sein muß, hoch oder niedrig, von Holz oder von Stein, rund oder viereckig u. s. w." Somit im Stich gelassen von den Gelehrten, Pythagoras und Euclid bis auf Newton und Chladni, warf sich Garnier von der Theorie auf die Praxis und begann der Reihe nach alle europäischen Theater zu besichtigen und zu prüfen. „In diesem Theater klang die Musik vortrefflich, in jenem, ganz gleich gebauten, dumpf; hier schien die Holzconstruction das Beste zu leisten, dort das Mauerwerk. Zwei einander voll-

kommen ähnliche und ganz gleichmäßig construirte Opernhäuser erwiesen sich völlig verschieden in ihrer Akustik. Der Zufall allein schien überall das letzte Wort gesprochen zu haben, und ich sah mich abermals ohne Führer. An diesem Punkte war ich angelangt — und da stehe ich leider noch heute!" Garnier bekennt, daß er bei der Construction der Pariser Großen Oper sich dem Zufalle überlassen habe, wie Jemand, der geschlossenen Auges sich an das Seil eines aufsteigenden Luftballons klammert. „Eh bien! Je suis arrivé!" schließt er mit selbstbewußter Zufriedenheit. „Der Saal der Großen Oper hat eine gute Akustik, die beste wahrscheinlich von allen Theatern; ich selbst habe kein Verdienst daran und trage blos die Ehrenzeichen!" Würde ein Anderer als der gefeierte Erbauer des Pariser Opernhauses so sprechen, so dürfte man ihm wohl die schadenfrohe Warnung Mephisto's zurufen: „Verachte nur Kunst und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft!" So aber ist's ein Fachmann von gewissenhaften Studien und umfassenden Erfahrungen, ein Mann von Geist und Erfolg, der uns bezüglich der Akustik sagt, er wisse, „daß wir nichts wissen können". Und zweifellos ist, daß die Wissenschaft von der Akustik der Gebäude (mitunter auch die weit vorgeschrittenere Akustik der musikalischen Instrumente) uns noch lange nicht alle Mittel lehrt, die feindlichen Strömungen, welche jene obersten Gesetze in der Praxis durchkreuzen, zu erkennen und zu beseitigen. Die wissenschaftliche Erforschung und die glückliche Empirie, sie werden beide fortschreiten, allein bis heute sind sie noch nicht gemeinschaftlich so weit vorgedrungen, um a priori einen großen Opern- oder Concertsaal zu construiren, dessen gute Akustik man mit Sicherheit vorausbestimmen kann.

Kehren wir zurück zu unserem Concert. Es ist das erste von zehn großen Orchester-Concerten, welche die französische Ausstellungs-Commission, also die Regierung, in diesem Festsaale veranstaltet und deshalb „concerts officiels" nennt.

Officielle Concerte sind außerdem (von den Orgel-Productionen, den Aufführungen der französischen Gesangvereine und Harmoniemusiken noch abgesehen) sechzehn „séances“ für Kammermusik im kleinen Trocadero-Saale. In den sechsundzwanzig officiellen Concerten kommen nur Compositionen französischer Tondichter, und zwar neuerer Tondichter, zur Aufführung, „um die musikalische Entwicklung in Frankreich von 1830 bis 1878 zu repräsentiren“. Es ist dies ein großes und nicht unbedenkliches Unternehmen, denn nur mittelst einer nachsichtigen Auswahl dürften sechsundzwanzig Instrumental-Concerte (jedes zu sechs Nummern) blos von neueren französischen Componisten zu bestreiten sein. Wir wissen, daß die Franzosen heute bei musikalisch spärlicherer Production noch immerhin mehr Talente für Oper und Ballet besitzen, als die Deutschen. Ebenso gut wissen wir aber, daß im Fach der symphonischen und Kammermusik ihre Thaten dünn gesät und nicht immer Heldenthaten sind. Es ist somit sehr die Frage, ob die Franzosen nicht besser gesorgt hätten für den Erfolg (den künstlerischen und den pecuniären) ihrer Ausstellungs-Concerte, würden sie neben ihren eigenen Schöpfungen in jedem Concert auch einige fremde, namentlich classische deutsche Compositionen auf das Programm gesetzt haben. Bei allem Esprit, aller Feinheit und technischen Geschicklichkeit, welche die neufranzösischen Instrumental-Compositionen auszeichnen, wirkt es doch sehr ermüdend und austrocknend, eine längere Reihe derselben nach einander zu hören. Könnten wir inzwischen je einen herzhaften Zug aus dem klaren Urquell der Musik, aus Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn thun (ich nenne nur die Namen, welche der Fries des Trocadero-Saales selbst bekränzt), so würden wir, erquickt und gestärkt durch solche echte, voll aus dem Gemüthe strömende Musik, empfänglicher den anders gearteten pikanten und graziösen Hervorbringungen neufranzösischen Geistes lauschen. Das Concert begann, wie gesagt, mit dem ersten Theil (das Ganze

wäre zu lang gewesen) von Félicien David's „Wüste". Eine gute Wahl, denn die „Wüste" und die komische Oper „Lalla Rookh" sind weitaus das Beste, was Félicien David geschrieben, das Einzige wahrscheinlich, was ihn noch eine zeitlang überleben wird. Félicien David war ein sehr begrenztes, aber in dieser Umgrenzung echtes und liebenswürdiges Talent; er gehört noch zu der älteren französischen Schule, welche melodiöse Stunden und Tage und nicht blos lichte Augenblicke hatte. Im Leben war er ein redliches Gemüth, aber ein sehr beschränkter Kopf, dessen unerschütterliche Schweigsamkeit bekanntlich bei dem nicht beschränkten, aber gleichfalls schweigsamen Schumann besonderes Glück gemacht hat. Als zweite Nummer folgte abermals eine größere, mehrtheilige Composition: „Les noces de Promethée", von Camille Saint-Saëns. Es ist dies dieselbe Cantate für Soli, Chor und Orchester, welche bei der Weltausstellung von 1867 unter 102 concurrirenden Cantaten als die beste gekrönt wurde. Mit dem ausgeschriebenen Preise hatte aber der Componist seinen Lohn dahin; es kam damals nicht zu einer würdigen, öffentlichen Aufführung der Composition, für die einmal das passende Local, einmal die erforderlichen Solosänger, dann wieder die nöthigen Choristen fehlten. Die Aufführung dieser für die vorige Weltausstellung componirten Cantate war demnach eine nachträgliche, wohlbegründete Entschädigung und Auszeichnung des Componisten. Dieser selbst hat mittlerweile in den letzten zehn Jahren eigentlich erst seinen Ruf begründet durch eine Reihe interessanter und bedeutender Instrumental-Compositionen, die wol sämmtlich besser sind, als seine Prometheus-Cantate. Günstiger für ihn wäre die Wahl eines seiner Clavierconcerte oder seiner symphonischen Tongemälde gewesen. Die „Hochzeit des Prometheus" leidet an der frostigen, akademischen Haltung, an dem erzwungenen Enthusiasmus und der künstlichen Erhabenheit, die das Erbtheil fast aller preisgekrönten oder preisbemakelten Gelegenheits-Can-

taten bilden. Wie soll ein durch und durch moderner Componist, ein junger Pariser, sich für ein Gedicht begeistern, worin der von Jupiter angeschmiedete, geierbenagte Prometheus anfangs seine Seelen- und Leberschmerzen vorträgt, bis weiterhin der „Genius der Humanität" ihn losbindet und ihn unter dem Weltausstellungs-Halloh „aller Nationen" heirathet! In dem Schlußduett mit Chor flehen die beiden sonderbaren Neuvermählten die „heilige Gerechtigkeit" an, herabzusteigen, damit an deinen Brüsten („à ta mamelle" heißt es noch appetitlicher im Original), o himmlische Amme, wir Alle Brüderlichkeit trinken! Die Musik zu dieser Geschichte ist in allen Einzelheiten sehr geschickt gemacht und im Ganzen nicht langweilig. Wir schätzen in Saint-Saëns den bedeutendsten und eigenthümlichsten Instrumental-Componisten des jungen Frankreich und wären einem seiner freigeborenen, nicht-officiellen Werke gerne wieder begegnet. Auf die Cantate folgte ein Zigeunertanz von Georges Bizet, aus einer älteren Oper („La jolie fille de Perth") in den letzten Act von „Carmen" eingelegt: eine einfache Tanzmelodie von feinem exotischen Duft.

Die „officiellen" Programme sollen statutenmäßig zunächst die Werke lebender französischer Componisten berücksichtigen und für jedes Concert mindestens Eine noch unveröffentlichte Tondichtung ansetzen. In letztere Kategorie gehört „Sappho", eine „Élegie antique" von L. Lacombe. Dieses „antike" Ragout besteht aus entsetzlich modernen Chören der Schäfer und der Priesterinnen von Lesbos, einem Ziegenhirt-Tenor-Schnaderhüpfel und einem „Sonnenaufgang" nebst Finale. Das Ganze dürfte höchstens von der Opéra comique der Insel Lesbos aus patriotischen Gründen zur Aufführung angenommen werden; für das erste officielle Festconcert erscheint die Wahl einer so mittelmäßigen, obendrein bösartig ausgedehnten Arbeit höchst sonderbar. Das nächste Stück: Ouverture und Chor aus der komischen Oper „La déesse et le berger" von Duprato (wir sollten

nun einmal aus den griechischen Göttern und Hirten nicht herauskommen) fließt musikalisch leicht auf nicht mehr ungewöhnlichem Wege dahin und mag in der Opéra comique einem wohlwollenden Publicum Beifall entlocken; ein Orchester-Festconcert sollte dergleichen doch nicht bringen. Den Beschluß machten zwei Nummern aus H. Berlioz' fünfactiger Oper „Die Trojaner in Karthago", die einst im Théâtre lyrique aufgeführt und nach wenigen Aufführungen ad acta gelegt wurde. Die beiden Stücke (Marsch der Trojaner und Vocalseptett mit Chor aus dem dritten Acte) dürften ohne Widerspruch das Beste in der ganzen Oper heißen: doch wäre es ästhetische Schuldigkeit gewesen, Berlioz als Sinfoniker, nicht als Operncomponisten vorzuführen und statt mit bloßen Fragmenten mit einem ganzen Werk.

Ueber den großen Trocadero-Saal, den dieses Concert einweihte, that Gounod die Aeußerung, diese Localität werde die nächste Zukunft der französischen Compositionsweise bestimmen und große, massenhafte Tonwerke, in welchen das Solo gänzlich hinter dem Chor und das Anmuthige völlig hinter dem Großartigen verschwinde, hervorrufen. Ob diese Prophezeihung Recht behalten dürfte, ob sie Heil oder Unheil weissagt, wird die Zukunft lehren.

Das erste Orchester-Concert im großen Festsaal des Trocadero besaß einen starken Magnet an der Neuheit des Saales selbst. Schon das zweite (welches eine Ouvertüre von Lalò, Opern- und Balletfragmente von Deldevez und Bizet, eine Sinfonie von Gouvy und schließlich die „Zampa"-Ouverture brachte) versammelte nur halb so viel Zuhörer. Auch die beiden ersten Productionen französischer Kammermusik im kleinen Saal (Salle des conférences) lockten nur ein mäßiges Häuflein Musikfreunde an, das gleich beim Eintritt seltsam fragende Blicke austauschte. Es starren uns nämlich in diesem mäßig großen, viereckigen Saal vier nackte, roth angestrichene

Wände an — keine Säule, kein Bild, keine Arabeske, nicht der kleinste Goldstreifen und, da das Licht von oben einfällt, auch keine Fenster. Diese Oede erzeugte im Publicum sofort eine eigenthümlich trübe, gefängnißweiche Stimmung; ich glaube, wenn Jemand die gute Idee gehabt hätte, seinen Hut und Regenschirm an eine der schamrothen Wände zu hängen, diese Unterbrechung der Fläche wäre mit dankbarer Rührung begrüßt worden. Wir erfuhren allerdings später, daß man den Saal mit werthvollen Bildern auszuschmücken gedenke; trotzdem bleibt uns der erste schwermüthige Eindruck unauslöschlich. Das Programm beeinträchtigte der gleiche Fehler, wie die besprochene Orchester-Production, ein Fehler, der mit jedem weiteren Concert empfindlicher anschwoll: sein ausschließlich französischer Inhalt. Dem Mangel an französischen Original-Sinfonien suchen die großen Orchester-Concerte durch zahlreiche Opernfragmente abzuhelfen, welche natürlich im Concertsaal ihre halbe Wirkung — und sie haben oft nicht mehr — einbüßen. Im kleinen Saal geht man noch einen Schritt weiter und spielt mitunter arrangirte Orchester-Compositionen als „französische Kammermusik". So zum Beispiele ein Andantino aus Lalò's Oper „Fiesko", für acht Instrumente arrangirt, ein Bratschen-Concert von Garcin ꝛc. Die erste Kammerproduction eröffnete ein Quintett von Onslow, die zweite ein Quartett von Cherubini. Mit diesen beiden Componisten, dem Halb-Engländer und dem acclimatisirten Italiener, hatten die Franzosen ihre vornehmsten, ja einzigen Berühmtheiten in der Quartettmusik ausgespielt. Alles Uebrige stammte von Meistern, die noch am Leben und, dem Augenschein nach, sogar lebendiger sind, als ihre Werke. Es blinken recht geistreiche graziöse Momente aus diesen Compositionen von Lalò, Deldevez, Garcin, Gouvy, Massenet, Widor, Morel, an Geschicklichkeit fehlt es fast Keinem — aber das Alles ist nicht Musik von der Quelle, sondern abgeleitete, durch Röhren geführt, filtrirt. Wir bleiben durstig dabei und wollen

doch nicht weitertrinken. Dergleichen neufranzösische Instrumentalmusik kann nur in kleinen Dosen, zwischen anderen soliden Gerichten genossen werden, nicht aber massenhaft und ausschließlich. Ein beliebiger Satz aus einem beliebigen Quartett von Mozart, Beethoven oder Schubert müßte wie eine feurige Sonne über diesen bleich flackernden Lichtchen aufgehen und einen Schrei des Jubels hervorrufen. Das fühlt am Ende jeder musikalische Mensch, und da doch schließlich Einer dem Andern diese Bedrängniß eingesteht, so dürften die officiell-französischen Concerte in ihrem langen Verlauf an Besuch nicht zunehmen. Die Franzosen brilliren in der Oper, nicht in der Instrumentalmusik, darum begehen sie ein Unrecht gegen sich selbst, indem sie Auber, Herold, Halévy, Gounod durch sinfonische Stücke repräsentiren. Den einzigen Ausweg, dieser Monotonie halbwegs zu entkommen, sie mindestens belehrend zu gestalten, hat die französische Commission sich ganz unnöthig mit der Jahreszahl 1830, dem Ausgangspunkt ihrer Concerte, abgeschnitten. Compositionen von Lully, Campra, Rameau und Rousseau, hierauf von den gefeierten Tondichtern der Revolutions- und Kaiserzeit hätten, chronologisch geordnet, hohes Interesse gewährt und dem französischen Genius keine Unehre gemacht. Ist denn der historische Sinn hier ganz abhanden gekommen? Konnte er, vom Concertsaal zurückgewiesen, nicht wenigstens ein Asyl im Theater finden? An den Vorbereitungen zur Weltausstellung arbeitet man seit drei Jahren. Dieser Zeitraum hätte wol genügt, um einige der besten französischen Opern älterer Epoche einzustudiren und die von der Regierung subventionirten drei Opernbühnen dazu zu verhalten. Das wäre einer Weltausstellung würdig und für den Ruhm französischer Musik gedeihlicher gewesen, als die lange Procession officieller Concerte. Ehedem bedurfte es gar keiner Weltausstellung und keines Auftrags, um die lyrischen Theater an das ältere Repertoire zu erinnern; sie widmeten ihm in der Regel den Sonntag. Jetzt denkt die Opéra comique nicht

daran. Die Große Oper vollends hat nie daran gedacht; sie kennt weder „Alceste“ noch „Armida“, weder „Ferdinand Cortez“ noch die „Vestalin“, ja ihr Gedächtniß ist so kurz, daß sie sich nicht einmal Auber's mehr erinnert. Als am 29. Januar 1877, nach der Enthüllung seines Denkmals auf dem Père-Lachaise, eine große Erinnerungsfeier für Auber stattfand, war nicht einmal die „Stumme von Portici“ vorbereitet; die Große Oper gab nur ein Fragment und dazu ein Pasticcio aus verschiedenen (auch nicht-Auber'schen) Opern. Zeit genug hatte man zur Vorbereitung, denn Auber ist bekanntlich am 13. Mai 1871, also sechsthalb Jahre früher, gestorben. Es ist einfach eine Schande; die Pariser Große Oper hat heute noch*) weder die „Stumme“, noch sonst ein Werk von Auber auf dem Repertoire.

Außer der französischen Musik sollen im Trocadero-Saale auch die Compositionen fremder Nationen von eigens eingeladenen italienischen, russischen, spanischen, englischen Orchestern in einer langen Reihe von Concerten repräsentirt werden. Ein anscheinend großartiger Gedanke, in Wirklichkeit ein unpraktischer. Die Holländer haben mit dem Concertiren angefangen; neun Zehntel des großen Trocadero-Saales blieben leer.

Das Unternehmen der großen Trocadero-Concerte ist nicht glücklich organisirt; die französische Commission wollte mit ihren Concerten offenbar zu viel und findet weder bei den Spielern (aus dem Ausland), noch bei den Hörern den gehofften enthusiastischen Zuspruch. Hingegen hat sie versäumt, für die musikalische Belebung des Ausstellungsparkes selbst zu sorgen, wo es 1867 so lustig zuging und jetzt so ernsthaft aussieht. Der Zudrang, welcher hier zu der anspruchlosen Nationalmusik der ungarischen Zigeuner stattfindet, zeigt, welche Art von Musik die Besucher einer Weltausstellung wünschen. Man will Musik

*) August 1879.

im Freien hören, frische, nationale Weisen, nicht aber lange, steife Concerte von dritthalbstündiger Dauer im geschlossenen Raum.

Nach den Holländern kamen die Italiener, repräsentirt durch das Scala-Orchester aus Mailand. Sie haben die (hier unentbehrliche) Kunst der Reclame besser verstanden und zahlreicheren Besuch zu Stande gebracht. Die italienische Colonie in Paris ist sehr stark und der Applaus war es ebenfalls. Aber was brachten sie uns? Sinfonien, Märsche und Ouvertüren von Foroni, Catalani, Gomez, Bazzini, Ponchielli, Faccio, Verdi und Rossini. Ist das nicht die verkehrte Welt? Von den Italienern wollen wir Sänger und Opern, nicht aber Orchesterspieler und Sinfonien. Sie sind eine musikalischere Nation als die Franzosen, allein eine noch weniger sinfonistische. Ihr Ruhm ist der Gesang und die Gesangs-Composition. Nun sollen nacheinander Nordamerikaner, Spanier, Schweden und Dänen folgen mit den neuesten Instrumental-Compositionen ihrer Tondichter. Sehr schön — aber wo bleiben Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann? Will man wirklich hundertundzwei Concerte (laut officiellem Programm) mit musikalischer Silber- und Kupfermünze bestreiten und uns das Gold verstecken? Ja, sagt man uns, das sind deutsche Tondichter, für die möge Deutschland und Oesterreich sorgen! Mit Verlaub, ihr Herren, das sind nicht deutsche Tondichter in eurem officiellen Sinne, das sind Tondichter der Welt, und wenn die Musik eine Universalsprache ist, so ist sie es durch diese Sprachmeister geworden. Frankreich, als Hausherr, mußte die Perlen classischer Musik von seinem besten Orchester vortragen lassen. Daß Deutschland die Ausstellung überhaupt nicht beschicken werde, das wußten die Franzosen von Anfang her, und wenn sie auf das Philharmonische Orchester von Wien zählten, so hatten sie eben die Rechnung ohne den Wirth gemacht. Die französischen Commissäre, welche dem musikalischen Theil der Weltausstellung eine unvergleichliche Hin-

gebung widmen, beklagen das Ausbleiben unserer „Philharmoniker“ auf das lebhafteste und wir mit ihnen. Dieses Bedauern berechtigt uns jedoch nicht, den Philharmonikern ihr Fernbleiben von Paris zum Vorwurf zu machen. Sie wären „la fine fleur“ dieser Concerte gewesen, klagten mir die Franzosen. Das ist sehr liebenswürdig und nebenbei auch wahr. Die Wiener „Philharmoniker“ sind so gewiß ein Orchester ersten Ranges, als Faure ein Sänger ersten Ranges ist. Aber wenn wir Herrn Faure in Wien hören wollen, müssen wir ihn bezahlen, und — Herr Faure ist ein reicher Mann. Wir stehen vor einem angeblich delicaten Punkt, der aber um so herzhafter angefaßt werden muß. Wenn nahezu hundert Musiker, die von ihrer Kunst leben, die weite Reise nach Paris machen und dort zwei bis drei Wochen zehren sollen, um zur Verschönerung der Weltausstellung aufzuspielen — wer entschädigt sie dafür? Kann man billigerweise verlangen, sie möchten dies auf ihre Kosten thun? Es war, meinen wir, ein Versehen der französischen General-Commission, daß sie nicht für jene fremden Orchester, auf deren Mitwirkung sie Werth legte, eine angemessene Reise-Entschädigung und Garantie des Concert-Erträgnisses von vornherein bewilligte.

In officiellen Schriftstücken des gegenwärtigen Gouvernements findet sich gegen die Weltausstellung von 1867 der Tadel ausgesprochen, daß sie die Musik zu wenig berücksichtigt habe. Und doch folgte im Jahre 1867 ein Preissingen und Preisspielen dem andern, und der Wetteifer so vieler fremder Militärbanden, Gesangvereine, Fanfaren und Harmonie-Musiken hatte etwas eigenthümlich Frisches, Lebensvolles und Spannendes. Man war sogar in dem Musikeifer vielleicht schon zu weit gegangen, wie der Mißerfolg der Preisausschreibungen für die beste „Hymne“ und die beste „Cantate“, desgleichen das Nichtzustandekommen der projectirten „historischen Concerte“ beweisen. Das Phantom der Großartigkeit und Vollständigkeit

streckte sich diesmal noch riesiger — es mußte sich als unerreichbar erweisen. Die Musik der ganzen Welt sollte in den Tondichtungen, in den Orchestern, Quartett-Gesellschaften und Gesangvereinen aller Nationen ausgestellt werden, endlich auch noch in den Nationalmusiken aller Völker! Man denke nun, welche Menge von verschiedenen Völkerschaften allein das Kaiserthum Oesterreich nach Paris senden müßte, um seinen Reichthum an Nationalmusik auszulegen! Die Betheiligung fremder Nationalmusiken („musique pittoresque") ist in Wirklichkeit sehr schwach ausgefallen und dürfte kein Halbdutzend erreichen. Die russischen Zigeuner machen Furore, aber sie singen im Tuilerien-Garten, im Freien, nicht im Trocadero-Saal. Desgleichen ist von einer vollständigen Vertretung der Orchestermusik aller Nationen nicht entfernt die Rede. Sie ist nicht möglich und auch nicht nothwendig in einer Weltausstellung. Sie für möglich gehalten und für nothwendig erklärt zu haben, war von Anfang ein principieller Irrthum der französischen Commission, so ideale Gesichtspunkte ihr auch dabei vorschweben mochten. Es läßt sich nicht jede Blüthe fremden Geistes- und Gemüthslebens beliebig nach Paris transportiren. Ausstellen lassen sich die fertigen Thatsachen der Kunst und des Kunstgewerbes, und sie sind hier ausgestellt: die Musik-Instrumente und die Tondichtungen aller Culturvölker in den verschiedensten Ausgaben. Die lebendige Musikthätigkeit selbst — das Thun, nicht blos die That — wurzelt ungleich fester im heimatlichen Boden. Da wird sie am schönsten geübt und am besten gewürdigt. Jeder musikalische Reisende wird sich freuen, in Holland das Orchester von Amsterdam, in Italien das von Mailand zu hören. Hier in Paris, in dem Taumel der Weltausstellung, fehlt uns die Lust und Muße zu anhaltendem Concertbesuch. Zwei bis drei große Musikfeste, nicht mehr, mit ganz internationalem, nur den Werth der Compositionen beachtendem Programm hätten genügt und eindringlicher gewirkt, als dieses „wohltemperirte Clavier"

von vierundzwanzig Musiknationen. Wenn der Erfolg der Pariser Ausstellungsconcerte mehr einer getäuschten als einer erfüllten Hoffnung gleichsieht, so scheint mir dies weniger an zufälligen Mißgeschicken (wozu die zahlreichen Absagen bereits angemeldeter Orchester zählen), als vielmehr an der ursprünglichen Ueberspannung der Idee selbst zu liegen. Es ist nicht gut, bei vorzugsweise industriellen Exhibitionen den Universalitäts-Gedanken zu weit zu treiben nach Seite der geistigen Production. Aus demselben Principe müßte man verlangen, daß die besten deutschen Hoftheater hier Goethe und Schiller aufführen sollten, italienische Schauspieler ihren Goldoni, spanische den Calderon u. s. w. Man muß der menschlichen Empfänglichkeit nicht zu viel auf Einmal zumuthen und noch weniger glauben, es lasse sich das gesammte Tonleben aller Völker in Weltausstellungsform bringen.

X.

Die Rousseau-Feier. — J. J. Rousseau als Musiker.

„Ist den Franzosen denn aller historische Sinn abhanden gekommen?“ Dieser Klageruf, den mir meine jüngsten Betrachtungen über das „musikalische“ Weltausstellungsjahr erpreßten, hat eine merkwürdige Bestätigung erfahren: Durch das Rousseau-Jubiläum nämlich, das Paris am 14. Juli 1878, also gerade hundert Jahre nach seiner Geburt, festlich beging. Man feierte Jean Jaques Rousseau mit Reden, Gesängen und Banketten; man feierte ihn als Dichter, als Philosophen, als Social-Politiker — aber man dachte nicht daran, Rousseau's berühmtes Singspiel: „Le devin du village“, einst ein Lieblingsstück der Franzosen, aufzuführen. Die Opéra comique, dazu vor Allem berufen und verpflichtet, feierte den Vorabend des Rousseau-Jubiläums mit einer neuen komischen Oper: „Pepita“, deren Werth und Erfolg von französischen Kritikern als „sehr schwach“ bezeichnet worden. Das bedeutet auf deutsch ungefähr: grenzenlos elend. Das dritte subventionirte Operntheater — denn von dem ersten, der Großen Oper, spricht man nicht — das Théâtre lyrique, dessen ehemaliger Ruhm gerade in der Pflege des Alten bestand, gab zur Rousseau-Feier eine neue komische Oper:

„Le capitaine Fracasse“, deren Compoſition man gleichfalls mit „bien faible“ bezeichnen kann. Mit ſehr wenig Mühe und ohne alle Koſten hätten dieſe Bühnen Rouſſeau's „Dorfwahrſager“ aufführen können, deſſen ganze Beſetzung aus drei Perſonen beſteht — dennoch ſcheute Paris dieſe kleine Anſtrengung, ſeinen großen Rouſſeau als Muſiker zu feiern. Nicht einmal der Opéra comique oder des Théâtre lyrique hätte es dazu bedurft, jedes der kleineren Operetten-Theater, welche hier Offenbach, Lecocq und Johann Strauß aufführen, iſt muſikaliſch hinreichend ausgerüſtet zur Wiedergabe des Rouſſeau'ſchen Singſpiels. Ich weiß wol, daß vor fünfzig Jahren ein damit vorgenommener Wiederbelebungs-Verſuch vom Publicum verſpottet wurde und eine alte Perrücke als ſtumme Kritik auf die Bühne flog. Aber bei der ſpäteren Aufführung dieſes Singſpieles 1864, flog jedoch nichts auf die Bühne, und heute, beim Rouſſeau-Jubiläum, wäre wahrſcheinlich ein Lorbeerkranz dahin geflogen. Die Muſik wird freilich nicht jünger mit den Jahren, aber die Zuſchauer werden doch geſcheiter, ſollte man glauben. Ein Repertoireſtück kann dieſer „Dorfwahrſager“ nimmermehr werden, aber als Gelegenheitsſpiel für eine nationale Rouſſeau-Feier wäre er unvergleichlich, ja unentbehrlich geweſen. Wenn wir in Deutſchland ein Singſpiel beſäßen, gedichtet und componirt von Schiller, Goethe oder Leſſing, jede deutſche Bühne hätte es bei ſolchem Anlaß gegeben. Rouſſeau's „Dorfwahrſager“ iſt aber durchaus nicht, wie vielleicht Mancher argwöhnt, eine blos hiſtoriſche Curioſität, die erſt von Gelehrten ins Leben eingeführt werden mußte, er war im Gegentheil ein eminent populärer Erfolg und hat den franzöſiſchen Componiſten jener Zeit fruchtbare Anregung gegeben.

Rouſſeau iſt zuerſt als Muſiker öffentlich aufgetreten. Kaum noch Jüngling, gab er in Begleitung ſeines Muſiklehrers ein Concert in Lauſanne, worin er ſchon eigene Compoſitionen ſpielte. Als er, zwanzig Jahre alt, nach Frankreich ging, dachte

er sich dort als Musiker dauernden Unterhalt zu verschaffen. Er schrieb zwei kleine Opern, deren erste: „Les muses galantes", eine frostige Allegorie, wenig Erfolg hatte. Desto größeren Beifall errang die zweite: „Le devin du village", welche zuerst 1752 bei Hof in Fontainebleau gegeben wurde, hierauf in der Académie royale de musique in Paris. Die Handlung dieser kleinen Idylle ist die einfachste von der Welt. Das Bauernmädchen Colette will an ihrem Geliebten Colin zunehmende Gleichgiltigkeit bemerken. In ihrer Besorgniß wendet sie sich heimlich an den alten Wahrsager ihres Dorfes, der ihr den Rath gibt, sich gegen Colin gleichfalls kühl und gleichgiltig zu stellen. Das Mittel wirkt, und nun kommt die Reihe, besorgt zu sein, an Colin. Er befragt gleichfalls den Dorfwahrsager, der nun Beide glücklich einigt und von Beiden das Geld einstreicht. Rousseau hat zu diesem selbstverfaßten anspruchslosen Libretto eine gleich anspruchslose Musik geschrieben. Ein großer Harmoniker war er nicht, seine Begleitung beschränkt sich auf die einfachsten Accorde, die gleichmäßig, schrittweise mit der Melodie gehen. Nach der gestochenen Original-Partitur (die sich auch auf der Wiener Hofbibliothek vorfindet) besteht das Accompagnement fast nur aus dem Streichquartett; bei manchen Stellen gehen die Oboën (ohne daß ihnen eine eigene Linie spendirt wird) unisono mit den Violinen oder die Fagotte mit den Bässen; auch die Violoncelle haben keine eigene Linie, sie verdoppeln lediglich den Contrabaß. Auf dieser sehr primitiven Technik ruhte aber bei Rousseau ein nicht gewöhnliches melodiöses Talent. Aus musterhaft declamirter Rede wuchsen ihm, wie auf schlankem Stengel, zierliche Melodienblüthen empor, bescheiden wie die ersten Frühlingsblümchen, aber lieblich in ihrer Einfachheit. In der Klage der verlassenen Colette gewinnt Rousseau's Melodie einen rührenden Zug; diese erste Nummer des Singspiels („J'ai perdu mon serviteur, j'ai perdu tout mon bonheur") gewann in Paris bald eine unerhörte Popu-

larität; vom König bis herab zum Gärtnerjungen trällerte Alles dieſe Melodie. Natürlich findet ſich hier noch kein größeres Enſemble oder Finale; die Stelle des letzteren vertritt, wie in allen älteren Singſpielen Frankreichs und Deutſchlands, die Rundſtrophe; jede der drei Hauptperſonen ſingt ein Couplet, nach welchem Alle in den Refrain einfallen: „C'est un enfant, c'est un enfant!“ (L'amour nämlich.) Als Anhängſel zu dem „Intermède“, wie Rouſſeau nach Vorgang der italieniſchen Intermezzi ſein Singſpiel nennt, folgt eine Pantomime.*) Muſikaliſch erregt uns heute das Ganze nur ein ſchwaches Intereſſe; allein es haftet auch nichts irgendwie Abſtoßendes daran; wir athmen durchweg die reine Luft des Wahren und Einfach-Natürlichen. Es läßt ſich vollkommen begreifen, daß dieſe kleine Dorfoper bei gutem Spiel und ausdrucksvollem Vortrage vor 125 Jahren einen großen, populären Erfolg feierte, ähnlich wie etwas ſpäter in Deutſchland die einfachen Singſpiele des alten Adam Hiller, der ein weit gründlicherer Muſiker als Rouſſeau, dafür aber von franzöſiſchen Vorbildern bereits geleitet war. Wie die Hiller'ſchen Singſpiele in Deutſchland ein willkommener Gegenſatz, ein friſches Labſal waren gegen die ſteifen italieniſchen Hofopern mit ihren mythologiſchen Sujets und barocken Caſtratenſchnörkeln, ſo der „Dorfwahrſager“ von Rouſſeau nach den akademiſch froſtigen, mit Ballet- und Decorationsprunk überladenen „Tragédies lyriques“ von Lully, Campra und Rameau. Die unvergängliche hiſtoriſche Bedeutung des als Compoſition vergänglichen „Devin du village“ liegt in ſeiner bewußten Tendenz gegen den franzöſiſchen und für den italieniſchen Opernſtil. Unter dem Ein-

*) Rouſſeau erzählt uns noch, daß ihm die Operette für jene Zeit ziemlich viel Geld eingebracht habe. Er erhielt nämlich hundert Louis'dor vom König und fünfzig von Madame Pompadour, welche in Bellevue eine Aufführung veranſtaltete, in der ſie die Rolle des Colin übernahm. Fünfzig Louisdor bezahlte ihm auch die Académie royale de musique.

druck von Pergolese's reizendem Intermezzo „La serva padrona“ war Rousseau's Singspiel entstanden; eine epochemachende Proclamation zu Gunsten der italienischen Musik und ihrer einfachen melodiösen Schönheit. Was Rousseau damit praktisch als Componist gethan, führte er bekanntlich als musikalischer Kritiker und Theoretiker mit rücksichtsloser Kühnheit aus. Freilich mit sehr verschiedenem Erfolg. Das hübsche Singspiel hießen die Franzosen laut willkommen, aber den berühmten „Brief über die französische Musik“, in welchem Rousseau den Franzosen rundweg die Befähigung zur Oper und ihrer Sprache jede musikalische Eigenschaft abspricht, diesen Brief konnten sie ihm nie verzeihen. Ein Sturm der Entrüstung begann gegen ihn loszubrechen in Journal-Artikeln, Pasquillen, Caricaturen und Drohbriefen. Rousseau glaubte sogar sein Leben bedroht und floh nach Genf.

Als musikalischer Schriftsteller ist Rousseau eine zeitlang sehr überschätzt worden, jetzt scheint man in Frankreich fast ins Extrem zu fallen und einer Wirksamkeit, die das ganze Leben dieses bedeutenden Mannes so energisch durchzog, gar zu wenig Bedeutung beizumessen. Der Componist des „Devin du village“ besaß musikalisches Talent und musikalische Kenntnisse, wenn auch beides von etwas oberflächlicher Natur. Eine lebhafte Empfindung für das Schöne in der Musik war ihm angeboren, und wo er richtig fühlte, da gewannen seine Ideen sofort die glänzendste Beredtsamkeit. Es finden sich in seinen Schriften zahlreiche Gedanken über Musik, die ebenso wahr, als bestechend und originell sind. Allein man muß Rousseau als musikalischen Philosophen nicht zu pedantisch, fast möchte ich sagen, nicht zu ernsthaft nehmen. Insbesondere verträgt er keine Prüfung auf seine Consequenz. Je nachdem gerade sein Urtheil auf einen neuen Eindruck besonders lebhaft reagirt, entscheidet er bald so, bald anders und vergißt mitunter, daß er an anderm Orte vielleicht das Gegentheil gesagt. Kein zweiter

muſikaliſcher Schriftſteller hat ſich wol ſo oft widerſprochen, wie Rouſſeau. In ſeiner erſten Periode huldigte er der Muſik Rameau's; in der zweiten ließ er nur die Italiener gelten und geißelte Rameau; in der dritten endlich ſtellte er Gluck zuhöchſt und widerrief ausdrücklich oder verſchleiert die einſchneidendſten Ausſprüche aus ſeinen zwei früheren Phaſen. In ſeinem „Eſſay über den Urſprung der Sprachen" ſagt er zum Beiſpiel: „Ce n'est pas tant l'oreille, qui porte plaisir au coeur, que le coeur, qui le porte à l'oreille". Dieſe Behauptung hatte er offenbar vergeſſen, als er in ſeinem „Dictionnaire de musique" den richtigeren Satz niederſchrieb: „La musique ne saurait aller au coeur que par le charme de l'oreille."

Rouſſeau's origineller, aber meiſterloſer, ſchweifender Geiſt gefiel ſich in den ſtärkſten Uebertreibungen, welche oft genug einen Kern von Wahrheit bis zur Unkenntlichkeit überdecken. Er erinnert mich oft unwillkürlich an Jean Paul und an Victor Hugo. In der heilloſen Kunſt, das Kind mit dem Bade zu verſchütten, war er großartig. Wie er in ſeiner Dijoner Preisſchrift den Satz verfocht, daß die Künſte und Wiſſenſchaften nur moraliſches Verderben in die Welt gebracht haben, wie er in ſeinem „Emil" jeder Erziehung den reinen Naturzuſtand vorzieht, ſo geht er auch als Muſiker in ſeiner Oppoſition gegen den Mißbrauch der Harmonie ſo weit, die Harmonie überhaupt für das Verderben der Muſik zu erklären und ſie als Todfeindin der Melodie zu verfolgen. Alle contrapunktiſchen Combinationen, die Fugen insbeſondere, ſind ihm nichts als „ſchwierige Albernheiten (sottises difficiles), die dem Ohr wehthun und welche die Vernunft nicht rechtfertigen kann, Ueberreſte der Barbarei und des verdorbenen Geſchmacks, die wie die Portale unſerer gothiſchen Kirchen nur noch zur Schande ihrer geduldigen Verfertiger aufbewahrt zu werden verdienen".

Rouſſeau hat, wie geſagt, ſeine muſikaliſchen Ueberzeugungen wiederholt gewechſelt und für jede dieſer neuen Reli-

gionen gleich mit dem Eifer eines begeiſterten Convertiten losgeſchlagen. Seine hitzige Sprache verräth dann, daß er nicht blos gegen dieſen und jenen mächtigen Gegner, ſondern zugleich gegen ſich ſelbſt kämpfe. In einer geiſtreich und ſachkundig geſchriebenen Abhandlung: „La musique et les philosophes du 18 siècle“, hat Herr Adolphe Jullien die zahlreichen Widerſprüche, in welche Rouſſeau ſich verwickelte, beleuchtet. Wir dürfen Jullien's ſcharfe Kritik als vollkommen berechtigt anerkennen und dennoch zwei unvergängliche Verdienſte Rouſſeau's hervorheben: ſeine muthige Parteinahme zuerſt für die italieniſche Muſik, dann für Gluck. Es waren zwei Hauptſchlachten, die er der guten Sache gewann und die, von den Franzoſen anfangs ſchmerzlich empfunden, doch der Entwicklung ihrer Muſik zugute kamen. Gegenüber der nationalen Eitelkeit, mit der die Franzoſen damals ihre Muſik für die vollkommenſte hielten, gehörte ein ungemeiner Muth dazu, ihnen die Unnatur und Armſeligkeit ihres Opernweſens vorzuhalten und die ſchöne Klarheit italieniſcher Melodik als Muſter entgegenzuſtellen. Von ſeinen Uebertreibungen hier wie überall abgeſehen, hatte Rouſſeau damit das Richtige getroffen. Der Glanz ſeiner Beweisführung wie die Autorität ſeines Namens haben, obendrein unterſtützt von dem Erfolg ſeines „Devin du village“, ohne Zweifel den Componiſten Philidor, Monſigny und Grétry den Weg geebnet, auf dem ſie, durch Inoculation italieniſcher Melodik auf den franzöſiſchen Muſikſtamm, die eigentliche Opéra comique ſchufen. Dieſer italieniſche Einfluß hat ſich bis auf Boieldieu und Auber herab gedeihlich erwieſen für die franzöſiſche Muſik, welche dadurch mehr ſinnliche Friſche und plaſtiſche Formſchönheit erhielt. Ob der neudeutſche Einfluß, der gegenwärtig an deſſen Stelle getreten, die franzöſiſche Muſik ebenſo glücklich befruchten werde, ſcheint mir ſehr zweifelhaft.

Die zweite rühmliche That des Muſik-Kritikers Rouſſeau war deſſen Parteinahme für den in Paris ſo heftig beſtrittenen

Gluck. Sie ist ihm, dem enthusiastischen Anhänger italienischer Musik, als arge Inconsequenz vielfach verübelt worden. An sich liegt aber kein Widerspruch darin, das Schöne ebensosehr in Gluck als in Pergolese zu bewundern. Kein echter Musiker wird den Einen geringschätzen, blos weil er den Andern liebt, und nicht Consequenz, sondern klägliche Einseitigkeit nennen wir's, wenn heutzutage manche Verehrer „Fidelio's "und der „Euryanthe" es für unschicklich halten, den „Liebestrank" oder „Fra Diavolo" zu loben. Der Vorwurf der Inconsequenz trifft somit nur die crassen Uebertreibungen und die falschen Theorien, mit welchen Rousseau sein Lob der italienischen Musik verbrämte. In seinem leicht auflodernden Enthusiasmus hatte er eben nur die Vorzüge der Italiener gesehen, und durch's Vergrößerungsglas gesehen; ganz ebenso an der französischen Musik die Fehler. Gluck's Werke überzeugten ihn nun, daß auch eine im französischen Sinne gedachte Oper mit Balletten, Maschinerien und Dämonen (Rousseau's leidenschaftlichster Haß) ein echtes Kunstwerk sein und die französische Sprache von Meisterhand auch musikalisch gehandhabt werden könne. Pergolese und Gluck — wol sind sie grundverschieden; aber gegen den französischen Opernstil zu Rousseau's Zeit waren Beide, Jeder von ihnen in seiner Weise, ein unendlich Besseres, und darum durfte Rousseau Beide mit bestem Gewissen feiern. Indem er Gluck's Größe ehrlich bekannte, ging er doch, selbst Gluck zuliebe, nicht ab von seiner frühern Ueberzeugung, daß in der Oper die Musik das Wichtigste sei, und nicht das Wort. „Es ist ein schönes und großes Problem," sagte er bei diesem Anlaß, „zu bestimmen, bis zu welchem Punkt man die Musik könne sprechen lassen und die Sprache singen. Von einer guten Lösung dieses Problems hängt die ganze Theorie der dramatischen Musik ab. Der bloße Instinct hat hierin die Italiener in der Praxis so gut als nur möglich geleitet; und die großen Fehler ihrer Opern kommen nicht her von einem schlechten musikalischen Princip, sondern von

der schlechten Anwendung eines guten." Daß Rousseau gleichwol Gluck mit schwächerem Enthusiasmus preist, als vordem die Italiener, fast mehr mit dem Kopf als mit dem Herzen, braucht nicht geleugnet zu werden. Rousseau stand, als er den berühmten Brief über Gluck's „Alceste" schrieb, in vorgerückten Jahren, die frühere Exaltation hatte einem ruhigeren, versöhnlichen Denken, ja einer resignirten Stimmung Platz gemacht. Gluck kam erst 1774 nach Frankreich, und Rousseau trachtete dessen inständigem Verlangen nach einer Kritik mit Hinweis auf seine „seit mehreren Jahren äußerst geschwächten Geisteskräfte" auszuweichen. Er gesteht auch, daß es für ihn eine große Mühe sei, eine so überladene und verwickelte Partitur wie „Alceste" zu lesen. Es haben somit ohne Zweifel auch persönliche Motive, wie so oft bei Rousseau, schließlich mitgewirkt zu Gunsten Gluck's. Lobenswerthe Motive, wie wir glauben, nämlich persönliche Freundschaft und Dankbarkeit. Gluck war es (wie wir aus Bachaumont's Memoiren erfahren), der Rousseau mit den Directoren der Pariser Oper ausgesöhnt und diesen all ihr Unrecht gegen den großen Mann vorgehalten hatte. Wechselnd und unberechenbar, wie jede Regung bei Rousseau, hatte leider auch seine Freundschaft für Gluck keine Dauer; er sperrt eines Morgens dem bewunderten Freunde, den er Tags zuvor mit offenen Armen empfangen, ohne allen Grund die Thür vor der Nase zu. Gleichviel, Rousseau's beherzte, nicht ohne schwere Selbstverleugnung vollzogene Parteinahme für Gluck bleibt eine rühmliche That und sein Brief über die „Alceste" ein dauerndes Denkmal seiner glänzenden musik-kritischen Begabung.

Es hat mich so sehr verdrossen, bei der Nationalfeier am 14. Juli den Musiker Rousseau vergessen und sein berühmtes Singspiel ignorirt zu sehen, daß ich wenig Lust verspürte, die officielle Festlichkeit am Château d'eau mitzumachen. Hingegen vergönnte ich mir eine stille Privatandacht nach meinem Sinn und fuhr hinaus nach Montmorency, dem Lieblingsaufenthalt

Jean Jacques'. Hier fand ich, von alten, breitästigen Kastanien beschattet, die „Eremitage", ein verlassenes einstöckiges Haus, mit halbzerbrochenen grünen Jalousien und tiefen Rissen in der Mauer. Fenster und Thüren dicht verschlossen, auf der ausgetretenen steinernen Schwelle dichtes Gras. Dieses stille Haus, ein echter Poetenwinkel, ist mir noch um eines andern Mannes willen theuer: es war der letzte Wohnsitz des Componisten Grétry, der hier 1813 in hohem Alter starb. In ihrem gegenwärtigen Verfall hat die Eremitage, dieses Stück Waldeinsamkeit in der nächsten Nähe von Paris, etwas unbeschreiblich Trauliches und Rührendes. Es verwunderte und freute mich zugleich, daß man das Häuschen nicht modisch renovirt und etwa zu hohem Preis einem reclamekundigen Restaurant überlassen hat. Aber erhalten sollte es bleiben für alle Zeit, zur Erinnerung an zwei seltene Menschen, die zwar beide außerhalb Frankreichs geboren, doch zeitlebens zum Ruhme Frankreichs gearbeitet haben. Nach Paris zurückgekehrt, wurde mir noch am selben Abend die Freude, Rousseau von einer neuen Seite kennen zu lernen. Friedrich Szarvady, dessen Haus man nie verläßt, ohne Schönes und Interessantes gehört oder gesehen zu haben, zeigte seinen Gästen ein von Rousseau's Hand geschriebenes Notenheft. Irgend ein altmodisches Stück von einem verschollenen Componisten, aber geadelt durch das: „Copié par J. J. Rousseau" auf dem Titelblatt. Einzig dürfte dies Beispiel sein, daß irgend eine Composition Interesse und hohen Werth erhält durch den Namen des Abschreibers. War es eine Sonderlingslaune von Rousseau, seinen Lebensunterhalt durch Notenschreiben zu verdienen, so muß man wenigstens gestehen: er hat ihn redlich verdient. Nie sah ich eine schönere Notenschrift. Die Köpfchen so rund und schwarz, so stattlich aufrecht auf zierlichem Stengel und in stets gleichem Abstand — eine wahre Augenweide! Eine mechanische Arbeit, aber man sieht ihr an, daß sie mit Liebe gemacht wurde. Wer

ſo copirt, der muß gern copirt haben. Merkwürdigerweiſe liegt in dieſen Zügen nichts, was das haſtige, ungleiche Temperament Rouſſeau's verrathen würde. Es iſt, als ob Alles, was in dem widerſpruchsvollen Charakter des Mannes an Schönheitsſinn, Anmuth und Seelenfrieden verſtreut und verſteckt lag, ſich in dieſer reizenden Notenſchrift geſammelt hätte.

XI.

Die „Marſeillaiſe“ jetzt und ehedem.

Zum erſtenmal erlebte ich endlich die Freude, in Paris die „Marſeillaiſe“ ſingen zu hören. Es war der 30. Juni, der Tag des unvergeßlich ſchönen Volksfeſtes; alle Häuſer beflaggt, alle Balcone bekränzt und Tauſende glücklicher Menſchen mit dreifarbigen Bändern, Cocarden, Fähnchen geſchmückt. Breite, mit Laubgewinden behängte offene Wagen führen Muſikbanden und Sänger durch die Stadt. Da macht ein ſolcher Muſikwagen Halt auf der Place Gaillon, nächſt der Avenue de l'Opéra. Der kleine, alte Platz, deſſen braune Mauern unter den Blumen und Bänken ſchier verſchwinden, gleicht einem Feſtſaal. Die Blechmuſik auf dem Wagen intonirt die „Marſeillaiſe“, und das Volk, Kopf an Kopf dichtgedrängt, ſingt ſie begeiſtert mit. Jubelnder Hurrahruf nach jeder Strophe — ich weiß nicht, wie oft die Hymne wiederholt wurde. Auf anderen Plätzen daſſelbe Schauſpiel bis in die tiefe Nacht hinein. Lange genug hatten die Franzoſen warten müſſen auf dieſen Tag, wo ſie ihr Nationallied frei auf offener Straße ſingen durften. Erlaubt hatte man es eigentlich nicht, aber auch nicht gewagt, an dieſem Feſttag die Freude des Volkes zu ſtören. Schon wenige Tage ſpäter zeigte ſich jedoch officielle

Einsprache dagegen. Das große Festconcert der Orphéons (Männergesang-Vereine) im Tuilerien-Garten war zu Ende, und die aus ganz Frankreich zusammengeströmte Sänger-Armee ordnete sich eben zum militärischen Abmarsch, da erhob sich plötzlich ein lautes Rufen, unwiderstehlich, wie aus Einer Kehle: „La Marseillaise!“ Mit verzweifelten Gesticulationen versuchten der Hauptdirigent und die Fest-Commissäre dem Publicum dies Verlangen zu wehren — vergebens! Immer mächtiger schwoll der allgemeine Ruf an, bis endlich eine von den vielen Fanfaren, die von Montreuil, den Muth hatte, die verfehmte Melodie zu blasen, worauf dann die Gesangvereine, einer nach dem andern, im Defiliren aus voller Brust einstimmten. Ein grandioses Schauspiel!

Die „Marseillaise“ nicht blos zu verbieten, sondern auch sie zu verdrängen, durch ein anderes patriotisches Lied zu ersetzen, haben die französischen Regierungen wiederholt versucht. Diese Experimente sind sämmtlich gescheitert. Unter Louis Philippe war der Componist des „Postillon von Longjumeau“, Adolphe Adam, mit der Anfertigung einer officiellen Volkshymne beauftragt, die (wie er launig genug in seinen Memoiren erzählt) unter unglaublichen Schwierigkeiten und Nergeleien zu Stande kam, den Autor aber nicht überlebt hat. Noch schlimmere Fehlgeburt brachte die bei der Weltausstellung 1867 von Napoleon III. angeordnete Preisausschreibung einer Friedens-Marseillaise („Hymne de la paix“). Die beste dieser zu Hunderten eingelaufenen Compositionen sollte officielles Volkslied der französischen Nation werden. Wochenlang plagten wir unglücklichen Prüfungs-Commissäre uns mit der Durchsicht dieses Berges von Strophenliedern, um schließlich keinem einzigen den Preis zuzuerkennen. In der von Auber präsidirten Schlußsitzung war noch kleinlaut von den zwei bis drei relativ Besten die Rede, als Berlioz' zorniger Ausruf: „Wir wollen keine Gassenhauer prämiiren!“ den Ausschlag gab. Neuestens — es scheint, daß

man in Paris jedesmal auch eine Ausstellungs-Marseillaise wünscht — ist Gounod dafür auserwählt worden. Die Frau Marschallin Mac Mahon hatte ihn darum ersucht, und dem liebenswürdigen Componisten, dem es so schwer fällt, einer hohen Dame etwas abzuschlagen, wird es nur gar zu leicht, eine Gelegenheits-Composition schnell hinzuwerfen. Aber in diesem Fache gibt es nichts Schwierigeres, als das Leichte. Trotz der officiellen Protection ist Gounod's „Chant patriotique" seit der Eröffnungsfeier der Weltausstellung fast vergessen, ja selbst in den Musikhandlungen nur selten begehrt. Das Hauptunglück dieser wie fast aller octroyirter Volkshymnen liegt schon im Text: er ist zahm und altklug. Die bewegende Kraft eines patriotischen Liedes geht immer zunächst vom Gedicht aus; die Forderungen an den Componisten sind sehr bestimmter, aber bescheidener Art. „Plus de colères, plus d'excès, abjurons toute intolérance," ermahnt uns die neue Volkshymne, „tout se défie, chacun s'exclue; hors mon parti point de salut. Par vos partis que de souffrence, que de haine que tout aigrit; et que d'obstacles à ce cri: vive la France!" Und mit solchen fischblütigen Worten will man den heißen Athem der „Marseillaise" verdrängen? Gounod's Composition, die in unpassenden fünftactigen Rhythmen anhebt, aber mit einem recht kräftigen Refrain schließt, klingt zu simpel, um den Musiker zu interessiren, zu gezwungen, um das Volk mit fortzureißen. „La France" hört zwar die Botschaft, doch fehlt ihr der Glaube. Die Popularität eines Liedes läßt sich nicht vorausbestimmen — wie die dreißig Jahre vor dem deutsch-französischen Krieg componirte und bishin unbeachtete „Wacht am Rhein" beweist — noch viel weniger läßt sie sich octroyiren.

Weßhalb aber schilt man die „Marseillaise" und möchte sie heute noch, im republikanischen Frankreich, verbieten? Ohne Erfolg bleibt dieser Widerwille, allein — so viel muß man zugestehen — ohne Grund ist er nicht. Was gegen die förm-

liche Autoriſirung der „Marſeillaiſe“ als Nationalhymne ſpricht, ſind erſtens die daran haftenden blutigen Erinnerungen, von den Jakobinern an bis zu den Communards, ſodann der Inhalt des Gedichtes ſelbſt. Napoleon I. hat ſie ſchon verboten, obwol er ſelbſt einmal an das Directorium ſchrieb: „Ich habe die Schlacht gewonnen, die „Marſeillaiſe“ theilte mit mir das Commando.“ In Paris ertönte ſie überall, wo Ströme von Blut in den Straßen floſſen. Sie wurde Bundeslied der wildeſten Sansculotten, des entmenſchteſten Pöbels. Seit dem Thermidor bedurfte es eigener Erläſſe, um ſie im Theater ſpielen zu dürfen; aber noch immer erſetzte ſie im Lager den Soldaten die Disciplin und das Brot. Von allen Regierungen niedergehalten, ſchnellte das Lied mit verdoppelter Federkraft bei jeder neuen Revolution empor, um dann mit dieſer Revolution ſelbſt wieder gemaßregelt zu werden. Hector Berlioz erzählt in ſeinen Memoiren ſehr lebendig, wie er am Morgen nach der Julirevolution 1830 ein Häuflein Sänger auf der Straße aufforderte, die lang verpönte „Marſeillaiſe“ zu ſingen, und wie die tauſendköpfige Volksmenge mit ſolchem Enthuſiasmus einſtimmte, daß er ſelbſt, von dem Eindruck überwältigt, ohnmächtig zu Boden fiel. Berlioz haßte für ſeine Perſon die republikaniſche Staatsform, aber der „Marſeillaiſe“ widmete er eine begeiſterte Verehrung. Er hat ſogar ein Arrangement derſelben für großes Orcheſter und Doppelchor geſetzt, welches meines Wiſſens niemals aufgeführt wurde. Ueber der Geſangſtimme ſteht in ſeiner Partitur (ſtatt der üblichen Bezeichnung Tenor oder Baß) die Aufforderung: „Alles, was eine Stimme, ein Herz und Blut in den Adern hat.“ Der junge Berlioz ließ dieſes Arrangement wenige Wochen nach der Juli-Revolution in Paris drucken mit der Widmung „an den Autor dieſer unſterblichen Hymne“, Rouget de l'Isle, welcher damals noch in Choiſy-le Roi bei Paris lebte, wo er auch 1836 dürftig und einſam geſtorben iſt. Mit der Revolution von 1848 und zu-

letzt während des gräßlichen Interregnums der Commune tauchte die „Marseillaise“ vorübergehend wieder auf. Unter Louis Napoleon suchte man das von seiner Mutter, der Königin Hortense, componirte Lied: „Partant pour la Syrie“ wieder als Volkshymne einzuführen und spielte es bei officiellen Gelegenheiten. Die Composition athmet den leichten, echt französischen Romanzenton und ist bei aller Weichlichkeit nicht ohne eine gewisse vornehme Haltung; sie könnte allenfalls in einer Oper von Méhul oder Isouard stehen als galante Romanze. Aber als National-Hymne ist sie ein Unsinn. Was hat die patriotische Begeisterung unserer Franzosen mit einer Abreise des „jungen und schönen Dunois“ nach Syrien zu schaffen und mit seiner angebeteten Isabelle? Mit Napoleon III. verschwand auch die Lieblingsromanze seiner Mutter. Aber was nun? Die „Marseillaise“ blieb auch unter der Republik des Thiers und Mac Mahon verboten. Vergebens fragte ich vor einigen Jahren in Paris, was man denn bei feierlichen Gelegenheiten officiell singe oder spiele, und vernahm ungläubig die verlegene Antwort: „Nun, irgend einen Marsch oder Chor aus einer Oper.“ Frankreich besaß thatsächlich keine Nationalhymne, nicht einmal mehr ein lyrisch-syrisches Surrogat dafür.

Es ist aber, wie gesagt, nicht blos die auf allen Blutspuren der französischen Geschichte fortschreitende Biographie der „Marseillaise“, was sie als Volkshymne bedenklich macht, sondern wirklich ihr Inhalt selbst. Ihr *poetischer* Inhalt, nicht ihr musikalischer, denn die Musik an sich, ohne factische oder Ideen-Association mit bestimmten Worten, ist — was man auch darüber faseln mag — niemals blutgierig, auch niemals republikanisch oder revolutionär. Vermöchte man die Worte der „Marseillaise“ aus dem Gedächtnisse des Volkes zu wischen und ihr andere zu unterlegen, die pathetisch kräftige Melodie würde zum Singen und Marschiren, aber nimmermehr zum Morden aufmuntern. Aber diese Worte! Muß man nicht

erschrecken, wenn man im tiefsten Frieden eine tausendköpfige Volksmenge singen hört: „Que leur sang impur abreuve nos sillons!“ Wessen unreines Blut soll denn unsere Furchen tränken? Das Gedicht der „Marseillaise“ ist ein wild kriegerisches, ist rachedurstig, grausam; kaum mehr als die ersten zwei Zeilen kann man heute stehen lassen. Allein welch merkwürdige Erfahrung konnte mit mir Jedermann erleben an jenem festlichen 30. Juni! Die Volksmenge schien in der Freude des Tages, in der Genugthuung, ihre alte ruhmbedeckte Melodie wieder zu singen, den Sinn der Worte völlig vergessen zu haben. Die guten Leute sangen ihr „abreuve nos sillons“ mit einer Miene, die von Freude, Wohlwollen und Friedensliebe überströmte. Ein Phänomen, das viel zu denken gibt. Es war, als habe das wilde Lied in hundertjährigem Gebrauch die Bajonnette seiner ursprünglichen Actualität verloren, sei nur mehr eine dem Volke theure Reliquie, die wieder anzusehen und vorzuzeigen es sich freute, etwa wie wir uns an einem ererbten kostbaren Gewehr freuen, ohne deßhalb gleich Jemanden niederzuschießen. Die zahllosen Sänger der „Marseillaise“ am 30. Juni empfanden darin offenbar nur ganz allgemein etwas Muthiges, Patriotisches, das vom einstigen Ruhme erzählt und zu neuem anfeuert — „le jour de gloire“, das war ihnen der ganze Inhalt. So sang denn das Volk von Paris den ganzen lieben Tag seine „Marseillaise“, und doch beging Niemand den kleinsten Exceß, überall herrschte eine entzückende Ordnung und Anständigkeit. Dieser Festtag hat den schwerwiegenden Beweis geliefert, daß ein feuriges Lied wie die „Marseillaise“ noch keine Explosion verursacht, wenn nicht das revolutionäre Pulver schon ringsumher aufgehäuft liegt. Wir gelangen zu dem paradoxen und trotzdem richtigen Schlusse: Die „Marseillaise“ ist ein für friedliche Zeiten ganz ungehöriger, um nicht zu sagen anstandswidriger Schlachtgesang; aber gerade diese Nichtübereinstimmung, dieses Nichthingehören macht sie dann thatsächlich ungefährlich.

Verderblich wird die „Marseillaise“ nur in jenen politischen Gewitterstürmen, für die sie paßt, und verdiente somit erst dann verboten zu werden, wenn sie sich nicht mehr verbieten läßt. Die „Marseillaise“ ist eine tief im Volke wurzelnde historische Macht, sie ist überdies die einzige wahre Nationalhymne der Franzosen, das einzige patriotische Lied, das sie Alle auswendig können und aus freiem Antriebe singen. Weder das Verbot einer Regierung kann sie verdrängen, noch die Concurrenz von hundert Gounod's.

Ebensowenig wird aber durch nachträgliche historische Aufklärungen etwas beseitigt, was selbst schon eine historische Macht geworden. So nahe die Entstehungszeit der „Marseillaise“ an unser Jahrhundert grenzt, es liegt doch schon auf ihr und ihrem Autor ein mythischer Schleier, den nicht zu heben die meisten französischen Geschichtschreiber bemüht waren. Der berühmte Dichter und Componist der „Marseillaise“, Rouget de l'Isle, war in Wirklichkeit keineswegs der feurige Republikaner, den das Volk in ihm verehrt, und die „Marseillaise“ selbst, das französische Revolutionslied par excellence, hatte ursprünglich eine ganz andere Bestimmung. Neuere Forschungen haben dies überzeugend nachgewiesen; sie sind überdies durch Rouget's gedruckte Gedichte und beglaubigte Schicksale leicht zu controliren. Diese etwas enttäuschenden Resultate sind in Kürze folgende: Es ist bekannt, daß gegen Ende April 1792, als in Straßburg die Kriegserklärung gegen Oesterreich eintraf, der Bürgermeister Herr von Dietrich einen in Musik und Poesie dilettirenden Genie-Officier seiner Tischgesellschaft aufforderte, ein Kriegslied für die abmarschirende Rheinarmee zu componiren. Dieser damals zweiunddreißigjährige Officier war Rouget de l'Isle. Er dichtete und componirte den verlangten Gesang noch in derselben Nacht und ließ ihn unter dem Titel: „Chant de guerre de l'armée du Rhin“ drucken. Das erste Exemplar sendete er dem Marschall Luckner, ein zweites dem

Tondichter Grétry in Paris. Der neue Kriegsgeſang wurde ſofort den Regiments-Capellmeiſtern eingehändigt und zum erſtenmale am 29. April von der Nationalgarde in Straßburg bei der Parade ausgeführt. Er verbreitete ſich zuerſt nach Montpellier, von da nach Marſeille, wo jeder der ſogenannten „Marseillais“ (ſo hieß eine etwas berüchtigte Miliz) ein Exemplar erhielt. Dieſe Marſeiller brachten Ende Juli 1792 das Lied nach Paris, das fortan den Namen „La Marseillaise“ behielt und, urſprünglich gegen den auswärtigen Feind gerichtet, nunmehr alle republikaniſchen Kundgebungen illuſtrirte. Wie verhielt ſich aber der junge Officier dazu? Seinem Soldateneid getreu, weigerte er ſich, das Decret, welches die Abſetzung des Königs verfügte, anzuerkennen. Er wurde entlaſſen und irrte, um den Verfolgungen zu entgehen, zwei Monate lang obdachlos im Elſaß von Ort zu Ort, Tag über verſteckt, des Nachts auf der Flucht. Nach der Proclamation der Republik durfte er durch die Protection des Generals Valence als Freiwilliger wieder eintreten, wurde aber nach der Hinrichtung Ludwig's XVI., als des Royalismus verdächtig, ergriffen und in den Kerker von Saint-Germain-en-Laye geworfen. Hier ließ man ihn ein Jahr und ſieben Monate ſchmachten; erſt nach dem Tode Robespierre's erfolgte ſeine Befreiung. Während Rouget de l'Isle wegen royaliſtiſcher Geſinnungen von den Republikanern eingekerkert lag, beuteten dieſe ſeine „Marſeillaiſe“ zu ihren Zwecken aus. Sie wurde überall geſungen, ja ſogar im Theater dargeſtellt. Im October 1792 gab man ſie in der Oper als militäriſche Scene. Die Bühne angefüllt mit Soldaten, Reitern zu Pferde, Blouſenmännern — Alle ſingend und brüllend. Bei der letzten Strophe: „Amour sacré de la patrie“, fiel Alles auf die Knie, Schauſpieler und Zuſchauer; man machte ſogar die Pferde niederknien. Aus Rouget's gedruckten Gedichten ſpricht klar ſeine antirepublikaniſche Geſinnung. Er war von einer wahren Paſſion beſeſſen, Kriegslieder zu

schreiben, aber keines davon widmete er der Republik. In seiner „Hymne du 9 Thermidor" flucht er Robespierre und seinen Gehilfen. Ein „Kriegslied für die egyptische Armee" preist den General Bonaparte. An den Kaiser Napoleon richtete er 1812 eine huldigende „Friedenshymne". Ein „Chant du combat" verherrlicht sogar den 18. Brumaire wiederholt als den „großen Tag", welcher der Republik ein Ende gemacht. Noch 1814 besingt Rouget die Rückkehr Ludwig's XVIII. nach Frankreich: „Dieu conserve le roi, l'espoir de la patrie" etc.*) Es liegt eine bittere Ironie in diesen Enthüllungen, die man im heutigen Frankreich nicht gerne hört, noch verbreitet. Sie können alte Irrthümer der Professoren umstoßen, aber nimmermehr die Verehrung des Volkes für die „Marseillaise" und ihren Componisten. An die „Marseillaise" wird man immer glauben, denn wer sie hört, den überzeugt sie, und wer sie mitsingt, der ist schon überzeugt. Es geht damit ungefähr, wie mit Schiller's „Wilhelm Tell", dem wir Alle gläubig lauschen, mögen die Historiker auch längst den Apfelschuß oder gar den Schützen selbst ins Reich der Fabel verwiesen haben. Sei nun Rouget de l'Isle Royalist gewesen oder Republikaner, seine „Marseil-

*) Rouget de l'Isle veröffentlichte 1796 „Essais en vers et en prose"; der kleine Octavband ist gegenwärtig eine große bibliographische Seltenheit. Er schrieb auch drei Operntexte: „Almansor et Féline", „l'Aurore d'un beau jour", endlich „Bayard en Bresse" mit Musik von Champein. Nur letzteres Stück wurde einmal aufgeführt (1791) und enthielt einige Gesangsnummern von Rouget de l'Isle. Die wichtigste (jetzt auch schon sehr selten gewordene) musikalische Publication Rouget's ist ein Folioband: „48 Chants français", Text von verschiedenen Dichtern, Musik von Rouget de l'Isle. Die patriotischen Lieder sind das Beste darin. J. B. Weckerlin vermuthet mit Grund, daß Rouget die Accompagnements zu seinen Melodien nicht selbst gemacht habe. Rouget de l'Isle war Dilettant auf der Violine und in freundschaftlichstem Verkehr mit mehreren berühmten Componisten seiner Zeit, insbesondere mit Ignaz Pleyel.

laiſe" war von Anfang an das tönende Banner der Republik und wird es dem franzöſiſchen Volke bleiben. In dem Augenblicke, da man die projectirte Statue Rouget's in ſeiner Vaterſtadt Choiſy-le-Roi enthüllen wird, ſind alle anderen Enthüllungen vergeſſen, und nicht die Monarchiſten, ſondern die Republikaner werden dieſes Feſt feiern. In gutem Glauben zählen ſie ihn und ſein Lied zu den Ihrigen und mögen es fortan, denn ſie haben dieſen Glauben mit ihrem Blut beſiegelt.

XII.

Der Berlioz-Cultus.

Die Franzoſen, leichtbewegt und veränderungsluſtig im Leben wie in der Politik, ſind bekanntlich von einer eigenthümlichen Beharrlichkeit in Sachen der ſchönen Künſte. Namentlich ihre Muſik- und Theatergeſchichte charakteriſirt ein conſervativer Zug, ein zähes Feſthalten an Traditionen, äſthetiſchen wie techniſchen, und anhaltendes Beharren in einmal zweifellos eingeſchlagener Geſchmacksrichtung. Um ſo auffallender frappirte mich jetzt ein vereinzelter, ganz unerwarteter Umſchlag in dem muſikaliſchen Glaubensbekenntniß der Franzoſen: der plötzliche Berlioz-Cultus.

Die Compoſitionen dieſes wunderlichen Romantikers werden gegenwärtig in Paris ebenſo eifrig gepflegt und enthuſiaſtiſch geprieſen, als ſie früher mißachtet wurden. Berlioz hat in der Pariſer Muſikwelt bis an ſein Ende als ein Fremdling gelebt; unverſtanden und unbeliebt, ja gemieden und verſpottet. Seine Tondichtungen kamen nur zur Aufführung, wenn er ſelbſt, auf eigene Koſten, ein Concert zu dieſem Zweck veranſtaltete. Nur in Deutſchland (zuletzt auch in Rußland) hatte ſeine Muſik Verſtändniß und Sympathie gefunden; das waren die einzigen Tage künſtleriſchen Glückes, die Berlioz erlebte.

„Die Franzosen allmälig an meine Musik zu gewöhnen," klagte mir einmal Berlioz, „dazu bin ich nicht reich genug." Und jetzt? Ein allgemeiner Berlioz-Enthusiasmus hat die Künstler, die Kritiker und das Publicum in Paris erfaßt. Aus einer plötzlichen totalen Geschmacksumwälzung läßt sich das Räthsel gewiß nicht erklären, ebensowenig blos aus einem Gefühl der Reue, die an dem Verstorbenen gutmachen möchte, was an dem Lebenden gesündigt worden — es hätte sonst dieser Umschwung sofort nach Berlioz' Tode (1869) eintreten müssen. Damals wagte allerdings Pasdeloup ein und das andere Stück Berlioz' in sein Concertprogramm aufzunehmen; aber die allgemeine Pietät, auf die er zählte, war nicht vorhanden, das Publicum zischte. Und jetzt? Jetzt gibt die „Association artistique" (von Ed. Colonne als Rivalin der Pasdeloup'schen Concerte gegründet) fast nichts als Berlioz! Mit der Aufführung der „Sinfonie fantastique" veranstalteten im vorigen Jahre die rivalisirenden Orchester Colonne's und Pasdeloup's ein förmliches Steeplechase; dieser im „Cirque", jener im Theater „Châtelet", Berlioz hic et ubique. Colonne gab im letzten Winter dreizehnmal die „Damnation de Faust" und viermal das Requiem von Berlioz! Die Concert-Saison (1878) begann mit der neunzehnten Aufführung der „Damnation de Faust" abermals bei vollem Hause, unter begeistertem Applaus und Dacapo-Rufen. Sogar das classisch exclusive Conservatorium, das vor Berlioz stets ein Kreuz schlug, schmückt jetzt seine Concerte mit Stücken aus der Romeo-Sinfonie und der „Verdammniß Fausts". Wer den Musikgeschmack der Franzosen kennt, muß sofort vermuthen, daß bei dieser Wendung noch ein anderes als das rein musikalische Interesse im Spiele sei. Es ist das nationale. Erst nach dem deutschen Kriege begann der unerwartete Berlioz-Cultus in Frankreich. Das Pariser Publicum begann nach der Niederlage sparsam zu werden mit dem Applaus für deutsche Ton-

dichter, es wollte französische Componisten feiern, nicht nur wie bisher in der Oper, auch im Concertsaal. Man brauchte einen französischen großen Instrumental-Componisten — und fand diesen, wie durch stillschweigende Uebereinkunft, in dem bisher mißachteten Hector Berlioz. Der eifersüchtige Haß gegen Richard Wagner that ein Uebriges; das musikalische Frankreich glaubte, mit einem ebenbürtigen revolutionären Genie ausrücken zu müssen und feiert in Berlioz fortan seinen eigenen, den französischen Wagner. Hier liegt der eigentliche Schlüssel des Räthsels. Prachtausgaben und neue Arrangements Berlioz'scher Werke werden verlegt, enthusiastische Abhandlungen über Berlioz geschrieben; sogar Berlioz-Festivals im Opernhaus veranstaltet (Charfreitag 1878) und mit feierlichen Reden eingeleitet.

Zum erstenmal wird jetzt sogar nach der musikalischen Genesis dieses Meisters geforscht, den verborgenen Wurzeln seines Stils nachgegraben. Mit Interesse las ich eben im „Menestrel" eine ausführliche gründliche Monographie von Octave Fouque über den alten Componisten Lesueur. Dieselbe führt den Titel: „Un précurseur de Hector Berlioz". Der Verfasser hat offenbar die Empfindung, daß sich heute ein lebhafteres Interesse für den verschollenen Componisten der „Barden" nur hoffen lasse, wenn derselbe als Vorläufer und geistiger Urheber der Berlioz'schen Musik behandelt wird. Wenn Berlioz Gott ist, so war Lesueur sein Prophet — das ist die Grundidee jenes Essay, welcher manche neue und interessante Mittheilung über Lesueur und Berlioz enthält.

Jean François Lesueur, geboren 1763 in einem Dorfe der Picardie, wurde mit 23 Jahren Capellmeister an der Notre-Dame-Kirche in Paris. Eine damals von ihm verfaßte Broschüre („Exposé d'une musique une, imitative et particulière etc.") enthält das musikalische Glaubensbekenntniß, dem Lesueur bis an sein Ende (er starb erst 1837) unwandelbar treu blieb. Darin lehrt er, wie man „Poesie" und „Malerei"

in die Musik zu legen habe. Für Lesueur war die Musik Nichts, wenn sie nicht etwas Bestimmtes ausdrückte oder malte; als höchstes musikalisches Ziel erklärt er die Nachahmung (imitation). Jede seiner Compositionen verfaßt er nach einem „plan raisonné", den er vor der Aufführung publiciren und vertheilen läßt, damit die Hörer den Inhalt der Composition verstehen können. Lesueur ist durch diesen Vorgang der eigentliche Erfinder der Programm-Musik im Sinne Berlioz'. Lesueur hat die Tonmalerei nicht, wie Beethoven oder Mendelssohn, nebenbei, sondern stets als Kern seiner ganzen Musik behandelt. Berlioz ist der Einzige, der ihm darin vollständig nachfolgte. Auch die Kirchenmusik wollte Lesueur durchaus „une, imitative et particulière"; jede seiner Messen sollte ausschließlich für einen bestimmten Feiertag gelten und dessen Bedeutung erschöpfend ausdrücken. Es grenzt an's Verrückte, was er alles in seinem „Plan zu einer Weihnachtsmesse" ganz detaillirt in der Musik (die doch immer nur auf demselben lateinischen Meßtext gesungen wurde) ausdrücken wollte. Im Jahre 1786 waren solche Anschauungen etwas Unerhörtes. Von der Kirche auf's Theater übertragen, können sie schlechtweg „Zukunftsmusik" heißen. Von Lesueurs Opern hatten einige wie „La Caverne" und „Les Bardes" bedeutenden Erfolg. Das Publicum jener Zeit wiederholte aber doch zustimmend das fliegende Wort: Lesueur habe so viel Dramatisches in seine Kirchenmusik gesteckt, daß er vergaß, etwas davon auch seinen Opern mitzugeben. Hierin ist ihm jedenfalls Berlioz verwandt. Nachdem Lesueur und Berlioz sinfonische und geistliche Musik geschrieben, in welchen man die dramatische Kraft bewunderte, gaben sie uns Opern, worin das Dramatische nur in verschwindend kleiner Dosis vorkommt. Lesueur besaß kein scenisches Talent, er war ebensowenig wie Berlioz für theatralische Musik geboren. Letzterer präsentirt sich in diesem Fach noch viel ungünstiger: seine Opern hatten gar keinen Erfolg, die Lesueur'-

schen wenigstens einen vorübergehenden. Der Verfasser des Essay constatirt auf Grund dieser Analogie — une veritable filiation artistique zwischen Lesueur und Berlioz. Um dahin zu gelangen, das geniale und bizarre Geschöpf „Berlioz" zur Welt zu bringen, bedurfte es einer vorhergehenden Kraftanstrengung der Natur; diese Kraftanstrengung vollzog sich durch Lesueur. Berlioz ist nur ein gelungener Lesueur, und Lesueur ein mißglückter Berlioz. — Auffallenderweise hat man es in Paris unterlassen, gerade das große Weltausstellungs-Publicum mit Berlioz näher bekannt zu machen. In den officiellen Trocadero-Concerten war fast alles mit unglücklicher Hand und im mißverstandenen französischen Interesse organisirt, so auch die Repräsentation Hector Berlioz'! Anstatt eines seiner sinfonischen Werke vollständig zu geben, riß man ein Fragment aus seiner Oper „die Trojaner" aus dem Zusammenhang heraus, für das dem allgemeinen Verständniß jeder Anknüpfungspunkt fehlte. Interessanter für uns, und des französischen Berlioz-Cultus würdiger wäre es gewesen, die „Trojaner" vollständig als Oper aufzuführen. Dazu mochte sich aber wol kein pariser Theaterdirector verstehen; der Mißerfolg stand zu deutlich in Aussicht. Berlioz selbst hat hart vor seinem Lebensende doch noch die Befriedigung gehabt, seine „Trojaner" im Théâtre lyrique aufgeführt zu sehen. Die Oper erhielt sich nicht lange, woran übrigens auch die mittelmäßige Aufführung und Ausstattung theilweise Schuld tragen mochte. Der „Rhapsode", der vor Beginn des Stückes mit einer Harfe in den Händen den „Prolog" absingen muß, erschien nur bei den zwei ersten Vorstellungen, dann strich man ihn als gefährlichen Erzeuger allgemeiner Heiterkeit.

Solch' wunderlicher archaïstischer Einfälle, die vor einem modernen Publicum ein gefährliches Spiel spielen, zählte Berlioz' Oper mehrere. Unter andern kam, wie mir Stephen Heller erzählte, ursprünglich ein Preisconcurs der Dido vor, bei

welchem die Zünfte aufmarschirten und jede Zunft in einer anderen griechischen Tonart sang. Ernst Legouvé (der Dichter der „Adrienne Lecouvreur") und ein Professor der lateinischen Sprache halfen Berlioz in der Abfassung des Libretto. Berlioz hatte Stücke aus seiner früher componirten unvollendeten Oper „die blutende Nonne", von welcher drei Acte fertig waren, in die Partitur der „Trojaner" aufgenommen. Das Libretto der „Nonne sanglante" von Scribe (— die albern schauderhafte Handlung spielt merkwürdigerweise in Prag —) hat bekanntlich Gounod später componirt und ohne Erfolg in Paris (1854) aufführen lassen. Berlioz hatte in seinem Testament angeordnet, daß seine Partitur der „Nonne sanglante" verbrannt werden solle, was auch geschah.

Interessante, mir größtentheils neue Mittheilungen über Berlioz erhielt ich von Stephen Heller. Dieser echte Poet der Claviercomposition, so fein, vornehm und geistreich wie seine Musik, zugleich gut deutsch und schön französisch. Stephen Heller also war einer der sehr wenigen Menschen, vielleicht außer dem Musikschriftsteller B. Damcke der Einzige, der mit Berlioz in dessen letzter Zeit intim und regelmäßig verkehrte. Ich selbst hatte als sehr junger Mensch eine zeitlang Berlioz' täglichen Umgang genossen, während seines Aufenthalts in Prag 1846. Als ich ihn zuletzt 1867 in Paris wiedersah, erschrak ich über die Veränderung, die geistig und physisch über ihn hereingebrochen war. Der einst so schöne, mächtige Kopf senkte sich matt gegen die Brust; das Gesicht war runzelig und aschfahl geworden, nur selten blitzte ein kurzes Aufleuchten aus den einst so feurigen Augen, und dann war es nur das Aufleuchten einer zornigen Erbitterung. Berlioz fühlte sich total vereinsamt in Paris, vergessen, verschmäht; kein Wort schien ihm hart und stark genug gegen seine unmusikalischen und undankbaren Landsleute. „Ich arbeite nichts mehr," sagte er am Schluß unseres kurzen Ge-

sprächs mit bitterer Resignation, „Alles, was ich noch zu thun habe, ist: „Leiden und Erdulden“.“ An diese meine letzte traurige Begegnung mit Berlioz anknüpfend erzählte mir Stephen Heller von dessen Ausgang. Berlioz kränkelte seit seiner großen Reise nach Rußland. Der Ertrag seiner Petersburger Concerte sicherte ihm eine bescheidene Revenue, welche ihn seiner tausendmal verwünschten größten Qual enthob: Musikfeuilletons schreiben zu müssen. Zu Rossini und Auber, den „großen musikalischen Banquiers von Paris“, war Berlioz auch in seinen gesunden Tagen nie gegangen. Wer aber, fügte Heller erklärend hinzu, nicht in Rossini's Soiréen kam, der war in Paris „declassé“. In seinen letzten Jahren war Berlioz geradezu „unmöglich“ für jede Geselligkeit. Stundenlang saß er schweigsam, brütend da, zuletzt auch dann noch stumm, wenn man — als letzten Belebungsversuch — die Rede auf seine Compositionen brachte. Psychologisch merkwürdig ist die Gewalt, womit damals eine alte Jugendliebe ihn, den Einundsechzigjährigen, wieder erfaßte und zu wahrhaft thörichten Exaltationen trieb. Als Knabe von zwölf Jahren hatte Berlioz eine heftige Leidenschaft für ein achtzehnjähriges Mädchen, Estella, gefaßt, welches ihm natürlich nur mit einem mitleidigen Lächeln antwortete. Etwa fünfzig Jahre lang hatte er nichts von ihr gehört, war inzwischen zweimal Gatte und Wittwer geworden — da packt ihn in seiner melancholischen Vereinsamung plötzlich wieder jene Erinnerung. Nach langen Nachforschungen findet er seine Estella als Wittwe und Mutter erwachsener Söhne in Lyon wieder. An diese würdige alte Frau, der er beinahe fremd ist, schreibt Berlioz Briefe von kindischer rasender Leidenschaftlichkeit. Eines Tages stürzt sich Berlioz, von dieser rasenden Spätliebe bis zur Verzweiflung gefoltert, dem bewährten Freunde schluchzend an die Brust. Heller verweist ihm mit mildem Ernst solche Thorheit, die ihn zugleich unglücklich und lächerlich mache. „Was wollen Sie?“ entgegnete Berlioz, „es

ist eine alte Wahrnehmung, daß der im Stiergefecht verwundete Stier sterbend stets zu demselben Thor hinausrennt, durch welches er in die Arena hineingekommen ist."

Merkwürdig war mir auch die Mittheilung Stephen Hellers, daß Berlioz kein musikalisches Gedächtniß besaß und z. B. ein Schumann'sches Trio nach zwei Tagen nicht wiedererkannte. Berlioz brauchte sehr lange, um eine neue Composition zu verstehen, auch componirte er selbst sehr schwer und mühsam.

XIII.

Die franzöſiſche Regierung und die Muſik.

Wenn heute die muſikaliſche Production in Frankreich einen recht trübſeligen Eindruck macht, ſo iſt wahrlich der Staat unſchuldig daran. Die Regierung vermag keine Talente hervorzurufen, keine Kunſtblüthe zu ſchaffen, das iſt eine alte Geſchichte. Mehr aber, als man bei uns in Deutſchland glaubt, vermag ſie beizutragen zur Aufmunterung und Kräftigung der Kunſt. Frankreich giebt hierin ein Beiſpiel; und zwar bleibt die Republik in ſtetiger Pflege der ſchönen Künſte nicht zurück hinter der Monarchie. In Frankreich gilt dies als eine nationale Ehrenſache, und weder die Individualität des Staatsoberhauptes noch die Form der Regierung darf ihr hindernd in den Weg treten. Im Allgemeinen ſind moderne Republiken der Kunſt nicht günſtig; nach dem Nothwendigen ſorgen ſie vorerſt für das Nützliche, und dann noch lange nicht für das Schöne. Wir ſehen es am beſten an der Schweiz: wie viel thut ſie für ihre Schulen, wie wenig für ihre Theater; wie hoch ſteht ihr Eiſenbahnbetrieb, wie tief ihr Concertweſen! Die Republik als ſolche, die ſparſamſte, geſchäftmäßigſte unter den Staatsformen, ſchwärmt nicht für den

holden Luxus der Künste; in Frankreich bewahrt sie trotzdem jene ästhetischen Traditionen mit fast demonstrativem Eifer.

Um speziell von der Musik zu sprechen, so hat Louis Napoleon seine gänzlich unmusikalische Person überall willig hergeliehen, wo es sich um eine glänzende Ermunterung französischen Musiklebens handelte. Er war im Grunde noch unmusikalischer als sein großer Oheim.

Von Napoleon I. erfuhr die Musik mitunter einige persönliche Hätschelei, was seine Bewunderer veranlaßte, ihn für einen großen Musikfreund und Kenner auszugeben. In Wahrheit war es blos der elementarische, sinnliche Reiz des Klanges, was ihn anzog. Sein besonderes Vergnügen an Trommeln und Glocken bezeigt dies; nicht viel weniger seine ausschließliche Vorliebe für weichlich spielende, geistlos melodiöse Musik. Ferdinand Paër, der süßliche italienische Tonsetzer und feine Höfling, war Napoleon's Lieblings-Componist. Die Musik that ihm ungefähr den Dienst eines lauen Bades oder eines weichen Sofas zum Ausruhen nach den Kriegsstrapazen. Die Würde der Kunst und des Künstlers galt ihm nichts; er zürnte zeitlebens Cherubini wegen einer bescheiden-freimüthigen Antwort und bedrohte Zingarelli ob seiner politischen Ueberzeugungstreue. Als General und Consul nahm Bonaparte nicht den geringsten Antheil an den Hausconcerten seiner Gemahlin Josephine; als Kaiser protegirte er die Musik, weil (nach den Worten Bourienne's) sein Grundsatz lautete, man müsse das Volk amüsiren, um es zu beherrschen. Derselbe Bourienne erzählt in seinen Memoiren: „Bonaparte sang falsch, und zwar consequent falsch, mochte er aus dem Rathe kommen oder in seinem Cabinete mit mir allein sein, oder nach seiner Gewohnheit die Arme seines Lehnstuhles mit dem Messer beschnitzeln.“ Was den Neffen betrifft, so hat Louis Napoleon allerdings nicht falsch gesungen, weil er überhaupt nie sang; er protegirte weder einen schlechten Componisten, noch verfolgte

er einen guten, denn für ihn existirte überhaupt keiner. Hofconcerten wich er nach Möglichkeit aus, und saß er einmal anstandshalber in seiner Opernloge, so konnte man sicher sein, daß seine Gedanken weit, weit entfernt schweiften von dem, was auf der Bühne oder im Orchester vorging. Doch hat er das Opfer, Musik anzuhören, jedesmal willig gebracht, wenn es für den Ruhm eines französischen Talents zuträglich schien. Auch hat die größte individuelle Unempfindlichkeit für Musik ihn nicht gehindert, manche wohlthätige künstlerische Maßregel in's Leben zu rufen oder doch zu fördern. Zwei wichtige, eingreifende Reformen dankt man der Regierung Napoleons III. Die eine betraf blos Frankreich und bestand in der Aufhebung der drückenden alten Privilegien bestimmter Theater, also in der Einführung der „Theaterfreiheit" (1863); die andere, die auf friedlichem Wege sich bereits die halbe Welt erobert, war die Einführung einer tieferen, unveränderlichen Orchesterstimmung, des „diapason normal" (1859). Louis Napoleon erhob ferner die dritte Opernbühne von Paris, das Théâtre lyrique, dessen Hauptverdienst in der Einführung classischer deutscher Opern lag, zum Rang eines kaiserlichen Theaters mit einer jährlichen Subvention von einmalhunderttausend Francs. Eine andere reformatorische Maßregel war das Decret vom 4. Mai 1864, welches die Preisbewerbungen junger Componisten betrifft. Es bestimmt, daß Letztere die entscheidende Jury von neun Notabilitäten selbst wählen dürfen, und macht es dem Théâtre lyrique zur Pflicht, jedes Jahr einen Concurs zwischen diesen preisgekrönten Conservatoristen (den sogenannten „grands prix de Rome") zu veranstalten und den jungen Componisten das Libretto zu einer dreiactigen Oper zu liefern. Die preisgekrönten jungen Künstler wurden stets vom Kaiser zur Tafel nach St. Cloud geladen, zur Aufführung ihrer Opern oder Cantaten fand sich der ganze kaiserliche Hof nebst den Ministern und General-Intendanten ein. Die letzte zur Aufmunterung

der Componisten erlassene kaiserliche Verordnung datirt vom Jahre 1867 und ist eine Preisausschreibung für drei Opernwerke, welche in den drei subventionirten Theatern — der Großen Oper, der Komischen Oper und dem Théâtre lyrique — zur Aufführung gelangen sollen. Das Libretto selber ist Gegenstand eines vorhergehenden Concurses, in welchem für die beste Arbeit ein Preis von dreitausend Francs ausgesetzt ist. Es sind dies Regierungsmaßregeln von hoher künstlerischer Liberalität. Ueberhaupt erfreuen sich in Frankreich die ausgezeichnetsten Componisten einer völligen Gleichstellung mit den ersten Poeten und Gelehrten. Daß einem berühmten Opern-Componisten lediglich ob dieser Eigenschaft die Würde eines Senators und das Großkreuz der Ehrenlegion zu Theil wird (Auber), also die höchsten im Staate existirenden Auszeichnungen, kommt wol nur in Frankreich vor. Unter Louis Napoleon erhielten vier der schönsten Straßen die Namen Rue Rossini, Meyerbeer, Halévy, Auber, und man hat damit nicht gewartet bis nach dem Tode dieser Männer. Das sind nachahmungswerthe Vorgänge.

Wie gesagt, die jetzige republicanische Regierung in Frankreich thut dies Alles auch, und noch mehr. Für das Jahr 1879 bewilligte die Kammer in ihrer Sitzung vom 28. November v. J. die große Summe von 2,028,500 Francs für Theater und Musik. Die Große Oper erhält jährlich 800,000 Francs; die Komische Oper 300,000 Francs; das Théâtre lyrique 200,000 Francs. Das Pariser Conservatorium kostet jährlich 238,200 Francs; die Subvention der größeren Musikschulen in der Provinz 25,300 Francs.

Gegenwärtig unterhandelt der französische Kunstminister mit der Stadt Paris über die Gründung einer neuen populären Opernbühne (Théâtre lyrique populair), in welcher zu billigen Preisen die besten Opern von den besten Kräften aufgeführt werden sollen.

Die Subventionirung eines oder mehrerer Theater von Seiten des Staates finden wir, mit Ausnahme von London, wol in allen namhaften Residenzstädten. Daß aber die Regierung eine Concert-Unternehmung reichlich unterstützt, dürfte ein Unicum sein. Die französische Regierung hat jetzt eine jährliche Subvention von fünfundzwanzigtausend Francs für die von Herrn Pasdeloup gegründeten und geleiteten „Concerts populaires" bewilligt, weil dieselben einem großen Publicum gute Orchestermusik zugänglich machen, also die musikalische Bildung des Volkes befördern. Die Gründung dieser „populären Concerte" entsprang ohne Frage einem anerkannten Bedürfniß. Die berühmten Conservatoir-Concerte kommen, wegen der Beschränktheit ihres Locals, nur einem sehr kleinen, bevorzugten Theil des Pariser Publicums zu Statten; man bewirbt sich oft Jahre lang um einen Sitz, für den Fall einer Vacanz; und dann erst vergeblich, da die abonnirten Plätze als ein werthvolles Familieneigenthum betrachtet und vererbt werden. Pasdeloup, dem Aussehen nach ein urgermanisch blonder Recke, gründete 1851 seine Concerte, bestritt alle Kosten und theilte den kärglichen Gewinn unter die ausübenden Orchestermitglieder. Aus ihrem ersten bescheidenen Local, dem Hertz'schen Saal, übersiedelten diese Aufführungen zehn Jahre später in den großen (für feinere Musik sogar zu großen) „Circus". Eine viel stärkere Orchesterbesetzung wurde nothwendig und machte das Unternehmen kostspieliger. Pasdeloup wies nach, daß ein Concert ihm 4600 Francs koste, und wenn es unter Mitwirkung eines großen Chors stattfindet, sogar 8600 Francs; — die größte Einnahme beträgt aber, bei den niedrig gestellten Eintrittspreisen, nur 6000 Francs. Ohne Bedenken bewilligte die Kammer Herrn Pasdeloup die verlangte Subvention von 25,000 Francs, worüber wir uns schon deshalb freuen dürfen, weil diese Concerte überwiegend deutsche Instrumentalcompositionen, auch neuesten Datums, zu Gehör bringen. Der gegenwärtige Minister

des Unterrichts und der schönen Künste ging jedoch aus freiem Antrieb noch einen Schritt weiter und verlangte von den Kammern außerdem achtzigtausend Francs für eine neue von ihm geplante Musikunternehmung. Er will regelmäßige, öffentliche Aufführungen von sinfonischen und Chorwerken veranstalten, welche für die Componisten das sein sollten, was der „Salon" (die jährliche Gemäldeausstellung) den Malern ist. Alljährlich wären in sechs großen Concerten alle bemerkenswerthen (remarquables) Tondichtungen aufzuführen, welche im Vorjahre von französischen Componisten geschrieben wurden. Die Budgetcommission erklärte sich „im Princip" mit dem Plane einverstanden, vertagte jedoch die Entscheidung für eine spätere Zeit. Ist aber nicht selbst das „Princip" zu weitgehend? Eingedenk der sehr zweifelhaften Genüsse in den Trocadero-Concerten, welche doch nur „das Beste" der neueren französischen Componisten vorzuführen vermeinten, kann man an diese sechs Concerte, welche uns regelmäßig die ganze Jahresernte der musikalischen jeune France serviren sollen, nicht ohne heimlichen Schauder denken.

Eine besondere Aufmerksamkeit widmet die Regierung dem Musikconservatorium. Durch ein neues Gesetz vom 9. September 1878 ist diese Anstalt auf gleiche Stufe mit der École des beaux arts gestellt, ihre Organisation und die Ernennung ihres Directors nicht mehr wie bisher durch Ministerialdecrete, sondern durch das Staatsoberhaupt selbst verfügt. Daß man dem Director des Conservatoriums, Ambroise Thomas, ein von Mac Mahon unterzeichnetes neues Ernennungsdecret zustellte, ist allerdings eine Formsache, aber diese Form soll die Achtung ausdrücken, welche Frankreich der Musik und den Musikern zollt. Wichtiger sind die praktischen Reformen dieses neuen Statuts: der Unterricht wird durch neue Lehrstühle für Geschichte und Literatur, für Vortrag und dramatische Declamation, endlich für Geschichte der Musik vermehrt.

Statt der bisherigen zwei Klassen „Harmonielehre und Accompagnement“ für weibliche Zöglinge gibt es jetzt deren vier. Die Gehalte der Professoren für Composition sind auf dreitausend, die der übrigen Professoren auf fünfzehnhundert bis zweitausend Francs jährlich fixirt. Wie weit entfernt von so sicherer und würdiger Stellung sind die meisten deutschen Conservatorien, welche bestenfalls einen bescheidenen Zuschuß von der Regierung genießen! Dieser inneren Reorganisirung des Pariser Conservatoriums wird demnächst die äußere folgen: Die Vergrößerung des Hauses oder noch wahrscheinlicher ein großer Neubau für das Conservatorium, dem die engen, winkligen Räume in der rue Bergère nicht mehr genügen. Charles Garnier hat die Pläne bereits ausgearbeitet. Die Forderung von sechs bis acht Millionen für den Neubau wird demnächst der Budgetcommission vorgelegt werden. — Bei der alljährlichen Schlußprüfung und Preisvertheilung versäumt es die französische Regierung niemals, ihr Interesse an dem Gedeihen des Conservatoriums demonstrativ kund zu geben. Es hatte für mich etwas Erhebendes, als ich zum erstenmal bei einer dieser feierlichen Prüfungen den greisen Marschall Vaillant (Minister der schönen Künste unter Louis Napoleon) an der Seite Auber's sitzen und die Leistungen der Schüler mit aufmunterndem Beifall verfolgen sah. Manches, womit die französische Regierung ihren Respect vor der Kunst documentirt (— in diesem Ausstellungsjahre war dies allein schon eine furchtbare Arbeit —), besteht allerdings in schönen Reden und kommt mehr der persönlichen oder nationalen Eitelkeit, als dem praktischen Bedürfniß zu statten — möge man es darum nicht geringschätzen, sondern bedenken, daß unter Jenen, welche „nicht vom Brot allein leben“, die Künstler obenan stehen. Das gute Beispiel der Regierung wirkt auch auf das Publicum, aus dessen Mitte immer einige Kunstfreunde mit materiellen Unterstützungen nachrücken. So werden alljährlich bei der Schluß-

prüfung des Conservatoriums an die besten Schüler Unterstützungen vertheilt, die aus Privatstiftungen herrühren. In diesem Jahre wurden z. B. folgende Preise den besten Eleven zugesprochen: 1) Prix Guérineau 300 Francs. 2) Prix Nicolai 500 Francs. 3) Prix Georg Hainl 1000 Francs. 4) Prix Erard: zwei Concertflügel. 5) Prix A. Wolf: vier Concertflügel. 6) Prix Gand: zwei Violinen und ein Cello.

Natürlich will auch die Gemeindevertretung nicht ganz zurückbleiben hinter der liberalen Fürsorge der Staatsregierung. Die Stadt Paris bestimmte früher eine jährliche Ausgabe von 250,000 Francs zur Förderung der „schönen Künste", worunter jedoch ausdrücklich nur Malerei, Sculptur und Kupferstecherkunst verstanden waren. Die Musik erfreute sich nur einer Subvention für die sogenannten Orphéons, die Liedertafeln und Gesangvereine, die von Oben in jeder Weise begünstigt, sich zu Lieblingen des französischen Volkes aufgeschwungen haben. Im September 1875 stellte der Municipalrath Hérold (Sohn des berühmten Opern-Componisten) den Antrag, es sei in das Budget der Stadt Paris auch für musikalische Zwecke ein Posten, und zwar von jährlich 10,000 Francs einzustellen. Die Summe wurde sofort mit Einhelligkeit bewilligt, ihre Widmung soll „einen allgemeinen Charakter tragen und keine Gattung der Musik ausschließen". Sie wird seither alljährlich zur Förderung volksthümlicher Musikbildung in Paris verwendet*).

---

*) Die erste Verwendung dieser 10,000 Francs wurde folgendermaßen beschlossen: 1. Ein Preis von 300 Francs und einer von 200 Francs für jene zwei Volksschullehrer, welche die besten Musikzöglinge in ihrer Schule aufweisen = 500 Francs. 2. Drei Medaillen zu 500 Francs für die drei vorzüglichsten Privat-Musik-Institute = 1500 Francs. 3. Ein jährlicher Preis von 3000 Francs für das bedeutendste nichttheatralische Tonwerk (Sinfonie, Cantate ꝛc.) = 3000 Francs.

Ich hatte Gelegenheit, einem liebenswürdigen jungen Componisten zum Kreuz der Ehrenlegion zu gratuliren. Er strahlte vor Glück und seine ihn umringenden Freunde und Verwandten strahlten desgleichen, sodaß mir angenehm warm wurde in diesem Strahlenglanz von aufrichtiger Wonne. Man belächelt gern das leidenschaftliche Streben nach der „Ehrenlegion" und mag ja damit ganz recht haben; aber wer Land und Leute etwas genauer kennt, der wird das Verlangen der Franzosen gerade nach diesem ihrem heimischen Orden milder beurtheilen. Ob und wann ein Künstler in Deutschland decorirt werde, bestimmt meistens der Zufall und die Protection; jedenfalls wird diese Auszeichnung als ein Ausfluß persönlicher Gnade seines Souveräns angesehen. In Frankreich ist die Ordensverleihung vielmehr Sache der öffentlichen Meinung, repräsentirt viel mehr, als irgendwo sonst, die Achtung der Nation. Wenn ein reichlicher Ordensregen sich über Frankreich ergossen hat, ohne daß dieser oder jener geachtete Künstler davon benetzt wurde, so *verlangen* seine Collegen für ihn den Orden, und die Journale äußern ganz ungenirt ihr „Erstaunen" oder ihr „lebhaftes Bedauern", daß der Kapellmeister A. oder der Gesangsprofessor B. übergangen worden sei. Ich selbst habe als

---

4. Zwei Preise zu 500 Francs für jene Privat-Gesangvereine, welche den besten *Frauenchor* ausbilden. „Denn wir brauchen in Frankreich," heißt es in der Motivirung, „solche Chöre von Dilettantinnen, um die großen Werke von *Bach* und *Händel* regelmäßig aufführen zu können." = 1000 Francs. 5. Zwei Preise zu 1000 Francs für einen einstimmigen, von dem Volke unisono vorzutragenden Gesang patriotischen Inhalts und einen solchen vierstimmigen für die Pariser Orphéons. Die Poeten erhalten für den Text je 500 Francs. „Es sollen *keine kriegerischen* Lieder sein, sondern vaterländische Gesänge ohne Bezug auf Krieg und Politik" = 3000 Francs. 6. Ein jährlicher Betrag von 1000 Francs soll die Kosten der vorgeschriebenen Musikprüfung für Mädchen bestreiten, welche sich dem Lehramt widmen.

Jurymitglied im Jahre 1867 eine solche Petition für einen Professor des Pariser Conservatoriums mit unterfertigt, welche raschen Erfolg hatte. „Ist es denn wirklich ein so großes Glück," frug ich leise meinen Nachbar in der Sitzung, „das rothe Bändchen zu bekommen?" „Das eben nicht," antwortete der Franzose, „aber es ist ein Unglück, es nach mehrjähriger tüchtiger Wirksamkeit nicht zu bekommen." In jenem Fall hing sogar die Einwilligung eines widerspenstigen Schwiegerpapas zur Heirat des liebenden Paares an jenem Bändchen. Wachsen die decorirten Componisten an Jahren und Berühmtheit, so steigen sie auch auf in den Graden der Ehrenlegion. Auber und Rossini haben sich bis zum Großkreuz, Gounod und A. Thomas derzeit bis zum Commandeurkreuz hinaufcomponirt. Für die Franzosen ist das keine Kleinigkeit, vielmehr ein magischer Sporn. Aeußere Anerkennung bleibt dem französischen Künstler zeitlebens ein Bedürfniß. Er ist eitel, bei aller Idealität, was übrigens auch bei deutschen Künstlern vorkommen soll. Den Hauptunterschied zwischen beiden fand ich darin, daß der Deutsche von einem Orden, den er sich wünscht, oder den er mit Freuden eingeheimst hat, meist mit erheuchelter Gleichgiltigkeit und Geringschätzung spricht, während der Franzose diesfalls seine Sehnsucht wie seine Befriedigung wenigstens aufrichtig gesteht.

Noch viel lebhafter als das Verlangen nach der Ehrenlegion, ist das Streben des französischen Künstlers nach der Aufnahme in die Akademie der Wissenschaften. Sich „membre de l'Institut" schreiben zu dürfen, gilt jedem französischen Gelehrten und Künstler als höchstes Ziel des Ehrgeizes. Daß dieses Ziel auch dem Musiker erreichbar ist, dürfte in wenigen Staaten außer Frankreich vorkommen. Wie in dem Anspruch auf die Ehrenlegion, so setzt die französische Regierung auch in jenem auf die akademische Uniform den Tonkünstler auf gleiche Stufe mit dem Dichter, Maler, Architekten. In die kaiserliche

Akademie in Wien darf kein Künstler eintreten; selbst die beiden größten österreichischen Dichter jener Periode, Grillparzer und Friedrich Halm, fanden nur unter dem Scheintitel von „Historikern und Philologen" Aufnahme in die Akademie. In Frankreich sind sechs Fauteuils des „Instituts" für Musiker bestimmt. Unter diesen Glücklichen befinden sich stets Einige, deren Namen und Leistungen außerhalb Frankreichs kein Mensch kennt. Nach deutschem Maßstabe sind freilich solche „Akademiker", wie Herr Ernest Reyer, deren ganzer Ruhm in einer schlechten Oper besteht, schwer begreiflich. Es ist eben nicht zu vermeiden, daß Cameraderie und Protection auch hier manchmal ihr böses Spiel treibt und einen ganz mittelmäßigen Componisten unter die „Unsterblichen" erhebt. Allein es sind doch grundsätzlich jederzeit die sechs vermeintlich oder angeblich „Besten", die Frankreich eben zur Verfügung hat; in ihnen soll das Princip einer Gleichstellung der Künste gewahrt und die Tonkunst als solche geehrt werden. —

Eine besondere Pflege und Sorgfalt widmet die französische Regierung gegenwärtig der Bibliothek und dem Archiv der Großen Oper. Wenn eine solche Sammlung gut geordnet und verwaltet ist (also nicht wie in den meisten deutschen Hoftheatern), gehört sie zu den wichtigsten Quellen der Musik- und Theatergeschichte, also zu den wissenschaftlichen Schätzen des Landes. Wiederholt habe ich mit wahrer Wollust diese Reichthümer an Büchern, Partituren, Autographen, alten Theaterzetteln, Decorations- und Architektur-Modellen betrachtet, welche hier in lichten, weiten Räumen, in schönster Ordnung aufgestellt sind. Dem Bibliothekar Herrn Charles Nuitter steht in der Person des Musikschriftstellers Theodor de Lajarte ein unvergleichlicher Amanuensis zur Seite, einer jener gelehrten, passionirten Bibliophilen und musikalischen Archeologen, welche in der Anordnung und Katalogisirung einer Bibliothek ihre Lebensfreude finden. Die Bibliothek der Großen Oper umfaßt über

viertausend Bände und etwa fünfzigtausend Notenhefte. Alle werthvollen Unica, wie alte Theaterzettel, Autographen u. dgl. befinden sich unter Glas und Rahmen. In einem sehr großen, lichten Hemicycle sind die Partituren aufgestellt, von den ersten Anfängen der französischen Oper bis auf die neueste Zeit. Sie sind alphabetisch nach dem Titel der Opern gereiht (Armide, l'Africaine, l'âme en peine etc.), eine für praktische Zwecke sehr vortheilhafte Methode. Im Katalog hat jeder Buchstabe ein eigenes Heft, jede Oper ihr eigenes Blatt, welches alles darauf Bezügliche, die Besetzungen, die Anzahl der Orchester- und Chorstimmen ꝛc. ausweist. Unter den Partituren befinden sich auf einer geräumigen Gallerie, zu der mehrere bequeme Treppen führen, die Bücher; geordnet nach den Hauptkategorien: Musik, Poesie, Architektur, Geschichte, Tanzkunst, Decorationswesen ꝛc. Darunter finden sich große werthvolle Bilderwerke, wie Texier's „Architecture Byzantine", die „Encyclopédie des beaux arts", Asselineau's „Meubles religieux et civils", Langlè's „Monuments de l'Hindoustan" und sonst zahllose ergiebige Quellen für den Decorationsmaler und Costümzeichner. Auch deutsche Werke fand ich darunter, wie Kretschmer's „Deutsche Volkstrachten" ꝛc. In schönster Vollständigkeit paradirt die lange Reihe von Lederbänden des „Répertoire de l'Opera" sammt allen Textbüchern. In einem großen langen Saale sind die Chor- und Orchesterstimmen aufbewahrt, in Riemen zusammengeschnürte Fascikel mit großen Aufschriften; Alles augenblicklich zu finden und herabzunehmen. Mit besonders pietätvoller Neugierde betrachten wir die zahlreichen Autographen der berühmtesten Opern von Gluck, Cherubini, Spontini, Skizzen von Rossini, Meyerbeer ꝛc. In der handschriftlichen Originalpartitur von Rossini's „Tell" sah ich mit großem Interesse die ursprüngliche, von Rossini später geänderte Form des ersten Finales: die in der Ouvertüre vorkommenden Themen des Sturm's und der Stretta sollten in

dieſem Finale vom Chor geſungen werden. Die Skizzen Meyerbeer's zur „Afrikanerin“ laſſen lehrreiche Blicke in die Werkſtatt dieſes Componiſten thun; einmal notirt er ſich ein beſonders intereſſantes Thema für Ines („J'avais appris, qu'on t'enfermait“), das aber trotzdem in der Oper nicht vorkommt. Der von Lajarte verfaßte vollſtändige Katalog der Opernbibliothek (der Muſikalien nämlich, nicht auch der Bücher) macht dieſe Sammlung doppelt werthvoll und nutzbringend. Der Katalog reicht von Cambert's „Pomone“ (1672) bis zu Délibes Ballet „Sylvia“ (1876), — eine vollſtändige Geſchichte der franzöſiſchen Großen Oper. Als ich mich anſchickte, vom fünften Stockwerk des Opernhauſes, wo die Bibliothek ſich befindet, wieder zur Erde herabzuſteigen, neckte ich Herrn de Lajarte zum Abſchied mit der Bemerkung: „Es fehlt Ihnen nur Eines hier und etwas Wichtiges: ein Ascenſeur!“ „Der würde in Kurzem überflüſſig ſein,“ lautete die vergnügte Antwort. Die Opernbibliothek wird demnächſt aus dem fünften in das erſte Stockwerk übertragen und zwar in den Pavillon, der urſprünglich für Napoleon III. und ſeinen Hofſtaat beſtimmt war. Das Miniſterium hat zur Inſtallation dieſer Bibliothek — ein Kaiſer mußte ihr Platz machen — die Summe von hunderttauſend Francs für das Jahr 1879 feſtgeſetzt. —

III.

Deutſchland.

I.

Richard Wagner's Bühnenfestspiel in Bayreuth.

1.

Die Dichtung.

Bayreuth, 12. August 1876.

„Wenn das Bayreuther Theater auf Commando Wagner's, lediglich für seine Werke, durch Privatsammlungen bestritten, wirklich zustande kommt, wie es allen Anschein hat, so bildet diese Thatsache allein eines der merkwürdigsten Ereignisse in der gesammten Kunstgeschichte und nebenbei den größten Erfolg, den ein Componist jemals träumen konnte."

An diese Worte, mit denen ich vor mehreren Jahren einen Aufsatz über „Rheingold" schloß („die moderne Oper" Seite 324), mußte ich mich wol erinnern, als ich das fertige Theater Wagner's in Bayreuth erblickte, am Vorabend der ersten Festspiel-Aufführung des „Nibelungenrings". Ein ganz ungewöhnliches theatralisches Erlebniß, ja noch mehr: ein culturgeschichtlich merkwürdiges Ereigniß ist dieses durch vier Abende spielende Musikdrama, die Erbauung eines eigenen Theaters dafür und der tausendköpfige Wanderzug aus halb Europa nach einem abgelegenen, halbverschollenen Städtchen, dessen Namen nunmehr unvertilgbar in der Kunstgeschichte fest-

sitzt. Mag das Werk selbst die Erwartungen der Bayreuth-Pilger erfüllen oder nicht; in Einem werden sie Alle zusammentreffen, in der Bewunderung der außerordentlichen Begabung, Energie, Arbeits- und Agitationskraft des Mannes, welcher jenes Ereigniß selbstständig in's Leben gerufen und durchgeführt hat.

„Der Ring des Nibelungen" ist die Arbeit von fast fünfundzwanzig Jahren, eine Arbeit, zu welcher Wagner nach jeder Unterbrechung („Tristan", „Meistersinger") mit verdoppelter Liebe wieder zurückkehrte. Schon im Jahre 1848 skizzirte Wagner den Entwurf eines Nibelungen-Dramas, und bald darauf ging er an die Ausarbeitung von „Siegfried's-Tod". Im Jahre 1853 vollendet er die aus vier selbstständigen Dramen bestehende Dichtung: „Der Ring des Nibelungen" und beginnt noch im selben Jahre die musikalische Composition derselben. Zweiundzwanzig Jahre später, im Sommer 1875, leitet er die ersten Proben in Bayreuth. Und jetzt, wieder ein Jahr später (1876), erleben wir die vollständige Aufführung.

Unser Bericht muß einige orientirende Bemerkungen über die Dichtung vorausschicken. Also der poetische Stoff Richard Wagner's ist die Nibelungen-Sage. Das ist schneller gesagt, als verstanden, denn dieser Sagenkreis hat in verschiedenen, weit auseinanderliegenden Zeiten und Ländern verschiedene Gestalt angenommen und liegt in sehr abweichenden Fassungen vor. Es ist genugsam beklagt und bis zur Ungerechtigkeit gerügt worden, daß den Deutschen die römische und griechische Mythologie geläufiger ist, als die altgermanische. Die rühmlichen Anstrengungen von Sprachgelehrten, Historikern und Dichtern in den letzten Decennien konnten dem nur allmälig und theilweise abhelfen. Das größere Publicum ist indessen mit der Nibelungen-Sage durch drei Schauspiele vertrauter geworden: durch Raupach's „Nibelungenhort", Geibel's „Brunhilde" und Hebbel's „Nibelungen". Wer in Wagner's

„Bühnenfestspiel" dieselbe Handlung voraussetzt, verfällt bereits in den ersten Irrthum. Schon die Bezeichnung „Nibelungen" bedeutet bei ihm etwas Anderes. In dem deutschen Heldengedicht heißen „Nibelungen" sowol die Zwerge (Niflungen) als auch die Burgunden, und nur Letztere sind gemeint, wenn von „Nibelungenlied", von „Nibelungennoth", „der Nibelungen Rache" gesprochen wird. In diesem Sinne brauchen unsere modernen Dichter das Wort. Wagner hingegen beschränkt es auf das Geschlecht der Zwerge, das in Nibelheim in den Klüften der Erde wohnt. Seine Dichtung kennt keine „Burgunden", sie hat überhaupt alles Historische getilgt und behandelt alle Vorgänge als sagenhaft, märchenhaft, zeitlos. Nichts läßt bei Wagner auf das Eindringen des Christenthums schließen, welches unser mittelalterliches Epos wie eine neue Erdschicht durchdringt und in Hebbel's Tragödie so genial benützt ist. Fast sind es nur einige Namen, die wir bei Wagner wiederfinden, und selbst diese nicht gleichmäßig; Chriemhild zum Beispiel heißt bei ihm, nach der nordischen Ueberlieferung, Gutrune. Sie, Gunther und Hagen treten erst im vierten Drama auf, fast alle Nebenpersonen. Während unsere modernen Dramatiker aus dem deutschen Epos das Reinmenschliche, für alle Zeiten Giltige und Ergreifende herausgearbeitet haben, die treue Liebe Siegfried's zu seiner Gattin Chriemhild, die starre Vasallentreue Hagen's, schließlich die Rache Chriemhild's, sehen wir bei Wagner die Menschen und alles Menschliche absichtlich zurückgedrängt und Götter, Riesen, Zwerge als handelnde Personen in den Vordergrund gestellt. Brunhilde erscheint nicht als vielumworbene Königin von Isenland, sondern als übermenschliche Walküre, als Lieblingstochter des Gottes Wotan; Chriemhild (Gutrune) tritt nicht als Rächerin auf, Hagen nicht als uneigennützig treuer Lehensmann. Ueberall hält sich Wagner an die ältere, härtere, uns fernstehende und befremdende Erzählung der „Edda"; in den drei ersten Dramen („Rheingold",

„Walküre", „Siegfried") fällt die volle Beleuchtung auf die über- und unterweltlichen Wesen, die personificirten Naturmächte. Wir werden sehen, daß diese Auffassung der glänzendsten musikalischen Specialität Wagner's, der Schilderung des Wunderbaren durch die sublimirteste Tonmalerei, zu statten kommt — allerdings zum Schaden des Dramas, in welchem wir Menschen in menschlichen Verhältnissen finden wollen, Freud und Leid mit ihnen theilend. Erst am vierten Abend begegnen wir den uns vertrauten menschlichen Gestalten aus dem deutschen Nibelungenlied, aber es ist höchst bezeichnend, daß Wagner dieses von ihm ursprünglich „Siegfried's Tod" betitelte Drama jetzt „Götterdämmerung" nennt, also auch hier von vornherein das volle Gewicht nicht auf das Schicksal der handelnden Menschen, sondern auf jenes der Götter legt.

Sehen wir, alles Nebensächliche vorerst bei Seite lassend, wie die zusammenhängende Handlung in den vier Dramen sich uns darstellt. Das erste Drama oder Vorspiel: „Rheingold", enthält die Vorgeschichte. Die erste Scene geht in der Tiefe des Rheins vor sich. Die Rheintöchter umkreisen den von ihnen bewachten Schatz, das „Rheingold"; der häßliche Zwerg Alberich, der ihnen in lüsterner Verliebtheit nachstellt, erblickt das Rheingold, reißt es gewaltsam aus dem Riff und verschwindet damit. Die Rheintöchter haben dem Gott Loge (dem diplomatischen Mephisto des nordischen Götterhofstaates) ihre Noth geklagt und um Wotan's Schutz gebeten. Wotan, der Allvater, beschließt, Alberich das Gold abzunehmen — um es für sich selbst zu behalten. Er läßt sich mit Loge in die Höhle Alberich's hinab, bindet diesen und bemächtigt sich des kostbaren Geschmeides. Aber die beiden Riesen Fafner und Fasolt verlangen drohend das Gold, als Lösegeld für die von ihnen geraubte Göttin Freia. Sie erhalten es schließlich, gerathen aber wegen des Ringes, welcher „zur höchsten Macht verhilft", in Streit mit einander; Fafner erschlägt den Fasolt

und zieht mit dem Ring davon. Die Götter schreiten über einen Regenbogen in ihre glänzende Burg.

Wagner bezeichnet das „Rheingold" als Vorspiel, das eigentliche Drama beginnt somit erst am zweiten Abend mit der „Walküre". Siegfried, der Held des Ganzen, erscheint hier noch nicht; das Drama „Walküre" entwickelt erst die Geschichte des Wälsungengeschlechts vor Siegfried's Geburt. Wälse, der Stammvater dieses Geschlechts, ist nach Wagner's Darstellung Niemand anders als Gott Wotan selbst; das Geschwisterpaar Siegmund und Sieglinde sind die „Wälsungen", die gleich zu Anfang dieses Dramas, einander nicht kennend, auftreten. Siegmund, auf der Flucht, geräth in die Wohnung Hunding's, dessen junge, schöne Gattin Sieglinde den Fremdling labt. Die Beiden erglühen in Liebe für einander und thun dieser Gluth keineswegs Einhalt, nachdem sie sich als Bruder und Schwester erkannt haben. Sieglinde betäubt ihren Gatten mit einem Schlaftrunk und verbringt die Nacht mit Siegmund in ungestörter Wonne. Am nächsten Morgen kämpfen Hunding und Siegmund; Beide fallen. Hier tritt Brunhilde in die Handlung, eine der neun Walküren, welche auf das Schlachtfeld reiten und die getödteten Helden nach Walhalla bringen. Brunhilde (nach Wagner die leibliche Tochter Wotan's) hat gegen dessen ausdrückliches Verbot den Siegmund im Kampfe beschützt und wird zur Strafe von Wotan in Schlaf versenkt und mit einem Flammenkreis (der „wabernden Lohe") umgeben. Nur ein Mann, „der das Fürchten nicht kennt", soll sie daraus erlösen und sein Eigen nennen. Mit diesem „Feuerzauber" schließt das Stück.

Das dritte Drama: „Siegfried", dessen Handlung wir uns etwa zwanzig Jahre später als die „Walküre" denken müssen, bringt einen neuen Helden auf die Bühne, den jungen Siegfried, den Sohn jenes Geschwisterpaares Siegmund und Sieglinde. Er wird uns als ein Ideal strotzender Kraft und

Lebensluſt vorgeführt, wie er das Schwert „Nothung“ ſchmiedet, einen Bären hetzt, den als Lindwurm erſcheinenden Rieſen Fafner tödtet und ſeinen Pflegevater Mime erſchlägt. Durch Verkoſten des Drachenblutes lernt er die Sprache der Vögel verſtehen, die ihm von der flammenumloderten Brunhilde erzählen. Er hat von Fafner den Ring des Nibelungen und die unſichtbarmachende Tarnkappe erbeutet und dringt durch das Feuer zu der ſchlafenden Brunhilde, die er mit einem Kuß erweckt. Mit der langen Liebesſcene zwiſchen den Beiden („O, hehrſter Thaten thöriger Hort! Leuchtende Liebe, lachender Tod!“) ſchließt das Stück.

Es folgt nun das vierte und letzte Drama: „Götterdämmerung“. Wir ſehen Siegfried zu neuen Thaten ausziehen, nachdem er von Brunhilden zärtlichen Abſchied genommen und ihr den Nibelungenring als Zeichen der Treue an den Finger geſteckt. Er reitet an den Rhein, wo das ſtolze Geſchlecht der Giebichungen herrſcht. König Gunther's holde Schweſter Gutrune (die Chriemhild des Nibelungenliedes) erglüht ſofort in leidenſchaftlicher Liebe zu Siegfried und reicht dieſem, auf Hagen's Rath, einen Zaubertrank, welcher ihn Brunhilden's vollſtändig vergeſſen macht. Siegfried begehrt und erhält Gutrune zum Weibe, wogegen er verſpricht, die nur durch ihn zu bewältigende Brunhilde für Gunther zu gewinnen. Durch den Tarnhelm in Gunther's Geſtalt verwandelt, zwingt er Brunhilden in's Brautgemach und entreißt ihr, zum Zeichen der Vermählung, den Ring. Hagen (bei Richard Wagner ein Sohn des Zwerges Alberich) will den Ring für ſich gewinnen, und deshalb beſchließt er Siegfried's Verderben. Brunhilde erkennt ihren Ring an Siegfried's Finger und damit die Treuloſigkeit des Heißgeliebten. Sie fordert ſeinen Tod, und Hagen erſticht ihn meuchlings auf der Jagd. Unmittelbar vor Siegfried's Ende gibt ihm jedoch Hagen abermals einen Zauberſaft zu trinken, welcher die Wirkungen des Vergeſſenheitstrankes wie-

der aufhebt. Siegfried erinnert sich plötzlich Brunhilden's und stirbt, einen Gruß an sie auf den Lippen. Gutrune räumt den Platz an Siegfried's Leiche ohneweiteres Brunhilden, die ihr ihn streitig macht und sich hierauf in den für Siegfried's Leiche angezündeten Scheiterhaufen stürzt. Die Rheintöchter ziehen Hagen, der sich des Ringes bemächtigen will, zu sich herab. Gleichzeitig erscheint am Himmel eine rothe Gluth, der Wiederschein des Brandes, welcher die Götterburg mit all ihrer Pracht verzehrt.

Betrachtet man das Gedicht im Großen und Ganzen, ohne sich bei zahlreichen, theils ermüdenden, theils abstoßenden Einzelheiten aufzuhalten, so muß man den sehr geschickten Aufbau der Handlung rühmen. Ein Zug von Größe und Strenge, ein starker Hauch entfesselter Naturgewalt zieht durch das Ganze; die Höhenpunkte der dramatischen Wirkung sind mit sicherer, erfahrener Hand vorbereitet und in die glühendste Beleuchtung gestellt. Als selbstständiges Drama betrachtet, das angeblich der Musik gar nicht bedürfe, um als dramatisches Werk oder Meisterwerk dazustehen, wird „Der Ring des Nibelungen" nur von den Unzurechnungsfähigsten unter den Wagner-Enthusiasten angesehen werden können. Ohne Musik, nicht gesungen, sondern gesprochen, würden diese stammelnden und stotternden Stabreime überall eine mit Aergerniß gemischte Heiterkeit erregen. Allein, so hat es Wagner auch nicht gemeint, wenngleich er den Text lange vor der Partitur selbstständig veröffentlichte und gelegentlich versichert, seinen Nibelungenring „als durchaus dialogisirte Handlung *demselben Urtheil* unterwerfen zu können, dem wir ein *für das recitirte Schauspiel* geschriebenes Stück vorzulegen gewohnt sind." Hätte Wagner dies ernstlich geglaubt, so würde er nicht Musik dazu geschrieben haben. Wir halten uns lieber an die andere Versicherung des Autors, daß „dieses dramatische Gedicht ganz der Möglichkeit einer vollständigen *musikalischen* Ausführung seine Entstehung verdankt." (Ge-

sammelte Schriften, IX, p. 366.) Vom musikalischen Gesichtspunkte muß man zwar das Störende vieler ungebührlich langer, mitunter recht prosaischer Dialoge beklagen, andererseits aber dem Textbuch eine große Zahl imposanter, mit genialem Theaterblick angeschauter Situationen nachrühmen, welche die höchsten Anstrengungen der Musik herausfordern.

Bezüglich der Grundanschauung und des substanziellen Gehaltes des „Nibelungenrings" haben wir unser Hauptbedenken bereits oben ausgesprochen: es trifft das Zurückdrängen des Reinmenschlichen zu Gunsten der Götter, Riesen, Zwerge und ihrer verschiedenen Zauberkünste. Diese Tendenz herrscht am störendsten, weil ausschließlich, im „Rheingold", wirkt noch vorwiegend in „Siegfried" und „Walküre", läßt aber glücklicherweise bedeutend nach in der „Götterdämmerung", dem poetisch weitaus gelungensten von den vier Stücken. Die von Wagner's Interpreten gerühmte „sittliche Hoheit" und „reinigende ethische Wirkung" dieser Dichtung vermögen wir schwer aufzufinden. Die treibenden Motive im „Rheingold" sind durchwegs Betrug, Lüge, Gewalt und thierische Sinnlichkeit; sogar bei den Göttern: Habsucht, List und Vertragsbruch. Nicht ein Strahl eines edleren sittlichen Gefühles bricht durch diesen athemversetzenden Nebel. „Die Walküre" glänzt unter allen vier Stücken zumeist durch große dramatische und musikalische Schönheiten; das sittlich Widerwärtige der mit so viel Gluth ausgemalten Blutschande werden wir aber niemals überwinden. Man kennt die Vorliebe Wagner's für dergleichen Scenen und Probleme. Hier ist der Gräuel um so tadelnswerther, als er vollständig unnöthig ist. Wo liegt die geringste Nöthigung vor, Sieglinde und Siegmund zu Geschwistern zu machen? Daß es so in den alten Edda-Gesängen steht? Das verpflichtet nicht im mindesten den Dramatiker, der für seine dichterischen Zwecke frei schalten darf und soll. Es ist nicht Alles im Drama erlaubt, was im Epos vorkommen darf, und unsere sittlichen Anschauungen sind andere,

als es die des elften Jahrhunderts waren. Den schwächsten dramatischen Fortgang finden wir in dem dritten Stück „Siegfried". Die beiden Hauptpersonen, der Zwerg Mime und Siegfried selbst, streifen hier an die Caricatur, der Kampf mit dem singenden Lindwurm an's Komische. Erst der dritte Act, die Erlösung Brunhilden's durch Siegfried, hebt sich dramatisch zu bedeutenderer Höhe. Die „Götterdämmerung" übertrifft schon aus dem Grunde die drei vorhergehenden Dramen, weil sie lauter echt musikalische Situationen enthält. Ueberdies eine gewaltige Exposition und spannende Steigerung bis zum Ende! Das Menschliche tritt uns hier näher, die Gespenster der „Edda" weichen zurück vor den Helden des Nibelungenliedes. Freilich, wie weit hat Wagner auch in dieser Annäherung an das deutsche Heldengedicht sich wieder davon entfernt und die Charaktere herabgezogen!

Welch ein widerwärtiges, von Wagner eingeführtes Motiv, daß Siegfried nicht ein ihm gleichgiltiges Wesen, sondern seine eigene Geliebte und Gattin für einen Andern bezwingt und sie, also gezähmt, ihm ausliefert! Mit diesem Moment schwindet in unserer Brust jede Sympathie für Siegfried, dem wir sein gewaltsames Ende nicht ungern gönnen. Das Aushilfsmittel mit dem Vergessenheitstrank, den Siegfried einnimmt, macht den Vorgang nicht weniger häßlich und abgeschmackt. Wer die Empfindungen in seinem Helden auf physikalischem Wege, durch Mixturen, hervorbringt, der ist vielleicht ein guter Apotheker, aber gewiß ein schlechter Poet. Schon in Wagner's „Tristan und Isolde" wirkt es abstoßend, daß die Liebe dieser Beiden lediglich Wirkung eines Zaubertrankes, eines mechanischen Zufalls, ist. Wenigstens läßt Wagner dieses Patientenpaar bei der Einen Medicin. Dem treulosen Siegfried aber wird in seiner letzten Stunde wieder ein Erinnerungstrank als Gegenmittel gegen den Vergessenheitstrank eingegossen, damit er hübsch sentimental à la Werther mit einer zärtlichen

Rede an die Geliebte verhauche! Das ist kein „Held", sondern eine Puppe. Ein Entzauberungstrank, durch welchen irgend ein Schwachkopf sich plötzlich all der Dummheiten bewußt wird, die in der Verzauberung (oder im Rausche) begangen, ist eigentlich ein Lustspielmotiv. In der Tragödie, wo ein sittlicher Wille herrschen muß, wird er zum Unding. Ob diese Zaubertränke der ältesten Sage angehören, kümmert uns wenig. Wir lesen ja auf dem Theaterzettel: „Dichtung von Richard Wagner". Wer zwang den modernen Dramatiker, Widriges und Unmögliches in sein Drama aufzunehmen? Hebbel und Em. Geibel haben den Mythus ebenso genau gekannt, wie Richard Wagner, aber wie ganz anders verfahren Beide in ihrer Siegfried-Tragödie! Sie scheiden dasjenige als unnöthig und verwerflich aus, was gerade Wagner's Vorliebe für moralisch Empörendes zur Hauptsache macht. Wenn wir an Hebbel's Tragödie denken, insbesondere an die rührende Klage der Chriemhild bei Siegfried's Leiche, der nur sie geliebt, wie tief sinkt Wagner's Auffassung herab! Die holde, reine Gestalt Chriemhild's (Gutrune) hat Wagner durch seine Giftmischerei um ihre ganze Schönheit gebracht. Hagen, das Urbild einer rauhen, selbstlosen Vasallentreue, wird unter Wagner's Händen ein goldgieriger, gemeiner Schuft. So bleibt denn die einzige Brunhild übrig, die unsere Sympathie gewinnt.

Die eigentliche Handlung wird bei Wagner durchflochten oder durchbrochen von Scenen, welche in die Göttergeschichten der drei früheren Stücke zurückgreifen und den Zusammenhang damit herstellen sollen. Dieses Zurückschlingen in die mythologische Vorgeschichte ist ein wahres Unglück für die Tragödie, weil es gewaltsam, unmotivirt geschieht und dem Zuschauer unverständlich bleibt. Die Verwandlung des ursprünglichen Titels „Siegfried's Tod" in den gegenwärtigen, „Götterdämmerung", sagt Alles. Sie zeigt deutlich, wie Wagner die einfachen klaren Verhältnisse der Siegfried-Tragödie nachträglich verschoben und

verwirrt hat. Im zweiten Bande seiner „Gesammelten Schriften" theilt uns Wagner die ursprüngliche Fassung seiner Tragödie „Siegfried's Tod" mit; darin ist von einer Götterdämmerung nicht die Rede. In der That hat Siegfried's Tod mit dem Ende der Götter, das als geheimnißvolle Weissagung die deutsche Mythologie durchklingt, gar nichts zu schaffen. Die Willkür und der Eigensinn, womit Wagner den Ring als das angeblich einheitliche und treibende Motiv aller vier Dramen festhält, rächt sich an dem Eindrucke des Ganzen. Die übernatürlichen Voraussetzungen schaffen hier unnatürliche und unverständliche Consequenzen. Der Dichter selbst scheint mitunter einen Vergessenheitstrank geschlürft zu haben. Von der gepriesenen Macht des Ringes, der die Weltherrschaft verleiht, haben wir bei seinen verschiedenen Besitzern, von Wotan und Fafner bis auf Brunhild herab, nichts wahrgenommen. Und Siegfried, den der Zaubertrank jede Erinnerung an Brunhild rauben soll, findet doch sofort den Weg zu ihr zurück und ruft die ihm Nahende wohlbekannt als „Brunhild!" an. Nicht im dramatischen Interesse, sondern jener „tiefsinnigen" Urweltsmystik zuliebe schuf Wagner die Expositionsscene der „Götterdämmerung": die drei Nornen (Töchter der Erda) werfen einander das Seil zu, in dem sich das Geflecht des Weltenschicksals symbolisirt. Hier ist die Verwechslung der Gesetze des Epischen und des Dramatischen, des blos Symbolischen mit dem scenisch Darzustellenden auffallend genug.

Ein Unternehmen, das sich wie das Bayreuther auf den Standpunkt des Niedagewesenen stellt, weist eigentlich jeden vorhandenen Maßstab der Beurtheilung zurück. Da jedoch die Form der dramatischen Trilogie sowol in der altgriechischen als in der modernen deutschen Literatur vorkommt, so drängt die Analogie sich unwillkürlich auf, und für uns zugleich das treffende Wort Grillparzer's, womit er (in der Selbstbiographie) seine Gestaltung des Medeastoffes tadelt. „Die Tri-

logie oder überhaupt die Behandlung eines dramatischen Stoffes in mehreren Theilen," sagt Grillparzer, „ist für sich eine schlechte Form. Das Drama ist immer Gegenwart, es muß Alles, was zur Handlung gehört, in sich enthalten." Fehlerhaft nennt er deshalb auch die Form von Schiller's Wallenstein, unbeschadet der Vortrefflichkeit dieser Dichtung. An Wagner's Nibelungenring wird sich dies in noch weit höherem Maße erwahren.

2.

Das Theater.

Bayreuth, 14. August 1876.

Warum just in Bayreuth?

Ein neuer Theaterbau an diesem Ort war ursprünglich gar nicht in Wagner's Absicht gelegen. Er dachte anfangs das alte Bayreuther Opernhaus, ein stattliches Monument ehemaliger markgräflicher Pracht, für seine Zwecke benützen zu können. Je mehr er aber die nothwendige Umgestaltung überdachte, desto weniger konnte dieses Haus ihm genügen. Wagner erkannte bald, daß er, von Grund aus reformirend, auch von Grund aus bauen müsse, für eine neue Operngattung auch ein neues Theater. Er blieb aber bei dem kleinen, abgelegenen Bayreuth, um durch keinerlei großstädtische Zerstreuung den Zuschauer von seinem Werk abzulenken. Gerade hier zählte er auf die festlichste, denkbar günstigste Stimmung des Publicums. In diesem Punkte scheint sich aber doch, nach übereinstimmenden Aeußerungen zahlreicher Festgäste, der Meister verrechnet zu haben. Ein Städtchen wie Bayreuth ist für so massenhaften Fremdenbesuch in keiner Weise vorbereitet, es fehlt nicht blos überall an Comfort, sondern häufig am Nothwendigen. Ich weiß nicht, ob das wirklich die günstigste Stimmung für einen Kunstgenuß ist, wenn man eine Woche lang unbequem wohnt, elend liegt, schlecht ißt und nach einer

fünf- bis sechsstündigen anstrengenden Opernvorstellung nicht weiß, ob man sich einen bescheidenen Imbiß werde erkämpfen können. Auf wenigen Gesichtern ist eine zustimmende Antwort zu lesen, und manchen in heller Begeisterung hier Angekommenen sahen wir gestern bereits in sehr herabgemunterter Stimmung die glühend heiße, staubige Straße zu dem weit entfernten Wagner-Theater hinaufschleichen. Auch die mitwirkenden Künstler äußern gerechtfertigte Bedenken. Wie leicht, sagen sie, hätte mancher erst bei den Generalproben zu Tage gekommene Uebelstand (ungenügende Besetzung kleinerer Partien u. dgl.) sich noch beheben lassen in einer Großstadt, während hier eine Aenderung nicht mehr möglich ist. Ein ausgezeichnetes Mitglied des hiesigen Orchesters hatte das Mißgeschick, mit einem unterwegs halbzertrümmerten Violoncell anzukommen; in jeder Hauptstadt wäre es leicht reparirt worden, Bayreuth besitzt aber keinen Instrumentenmacher. Es soll dieses Capitel nicht weiter ausgemalt werden, welches mit dem Motto: „Wer nie sein Brod in Bayreuth aß", sich besser für eine humoristische Behandlung eignet. Nur meine hier gründlich bestärkte Ueberzeugung wollte ich aussprechen, daß ein großes künstlerisches Unternehmen auch in eine große Stadt gehört.

Und die Bestimmung des Wagner-Theaters? Besteht es, so wird jetzt häufig gefragt, wirklich nur für den „Ring des Nibelungen"? Wagner's Antwort lautete anfangs: „Diese neue Institution soll zunächst nichts Anderes bieten, als den örtlich fixirten *Vereinigungspunkt der besten theatralischen Kräfte Deutschlands* zu Uebungen und Aufführungen in einem höheren Originalstil ihrer Kunst." Also Mustervorstellungen als solche. In seinem „Schlußbericht" zieht Wagner den Kreis schon enger und meint, daß die Bayreuther Aufführungen „in immer weiterer Ausdehnung *vielleicht* jede Gattung dramatischer Arbeiten" aufnehmen dürften, „welche der *Originalität* ihrer Conception und ihres *wirklich* deut-

schen Stiles wegen auf eine besonders correcte Aufführung Anspruch erheben können". Daß hierunter nicht ursprünglich italienische Opern, wie „Don Juan", oder französische, wie „Armida", auch nicht mit gesprochenem Dialog versetzte, wie „Der Freischütz" oder „Fidelio" gemeint sind, weiß jeder in Wagner's Schriften Belesene. Es wäre auch wirklich ein thörichtes Unternehmen, eigens nach Bayreuth zu reisen, um Opern von Mozart, Beethoven und Weber zu hören, die man an unseren Hoftheatern gut genug aufzuführen pflegt. Niemand macht sich mehr eine Illusion darüber, daß der für die Nibelungen errichtete Theaterbau auch fortan nur den Nibelungen gehört. Dabei drängt sich aber unwillkürlich das Dilemma auf: Entweder ist Wagner's „Nibelungenring" wirklich blos in diesem Bühnenfestspielhause aufführbar — dann stünde Wagner's ungeheure Arbeit in gar keinem Verhältniß zu dem schnell verrauschenden Erfolg — oder das Werk kann und soll auch auf anderen großen Theatern dargestellt werden — dann erscheint der Bau eines so kostspieligen eigenen Theaters doch als ein sonderbarer Luxus. So unerbittlich aber Wagner auch unsere Theater verdammt, mit denen er „nie wieder in Berührung kommen" will, es drängt doch Alles zu unserer zweiten Annahme, und Wagner selbst wird sich schwerlich dagegen stemmen. Jedes ernste Kunstwerk will mehrmals gehört sein; es erreicht seine volle Wirkung und Würdigung erst durch den wiederholten, periodisch wiederkehrenden Eindruck. Das Hauptwerk seines ganzen Lebens auf Bayreuth beschränken zu wollen, gliche einem künstlerischen Selbstmord. Die Anzahl der wohlhabenden Bayreuth-Pilger ist lange nicht so groß, als Wagner sie für sein Werk wünschen muß; am wenigsten repräsentiren diese „Patronatsherren" das deutsche Volk, für welches ja der „Nibelungenring" bestimmt sein soll. Will Wagner mit seiner größten Schöpfung nicht blos eine Handvoll Menschen an Einem Orte und ein- für allemal ergötzt haben, sondern damit Wurzel

fassen in der Nation, dann muß er sie ohne weiteres den verwünschten „Opernbühnen" anvertrauen. Deutschlands erste Bühnen werden, ohne Frage, das Werk scenisch und musikalisch befriedigend darstellen können. Sollte der „Nibelungenring" in Wien, München, Berlin, Dresden keine Lebensfähigkeit bewähren, blos weil etwa die farbigen Dämpfe da weniger qualmen oder die Schwimmmaschinen langsamer rudern, dann müßte es mit der Hauptsache, mit dem musikalischen Kern des Werkes schlecht bestellt sein. Je echter und stärker die innere poetische Kraft eines dramatischen Werkes, desto leichter verträgt es Unvollkommenheiten der Darstellung und Ausstattung. „Don Juan" und der „Freischütz", „Egmont" und die „Räuber" packen die Gemüther auch in bescheidenen Provinztheatern. Und Wagner's Opern selbst, diejenigen, welchen er seinen Ruhm, seine Beliebtheit und damit die Möglichkeit des ganzen Bayreuther Unternehmens verdankt — „Tannhäuser", „Holländer", „Lohengrin" — sie haben auf kleinen Bühnen ihm den größten Anhang erobert. Der glänzendste Erfolg der „Nibelungen" in Bayreuth — er war ja so gut wie assecurirt — ist noch keine Goldprobe für Werth und Wirkung dieser Composition. Dazu ist nothwendig, daß nunmehr Bayreuth nach Europa reise, nachdem Europa nach Bayreuth gereist ist. Einmal kam der Berg zum Propheten, jetzt wird der Prophet zum Berge müssen.

Das Wagner-Theater selbst gehört zu den interessantesten und belehrendsten Sehenswürdigkeiten. Nicht durch sein Aeußeres, das architektonisch dürftig ist und nur durch seine Lage imponirt, sondern durch die sinnreiche Neuheit der inneren Einrichtung. Gleich der Eintritt in den Zuschauerraum überrascht: amphitheatralisch im Halbkreis aufsteigende Sitzreihen, hinter welchen eine niedrige Galerie, die „Fürstenloge", sich erhebt. Sonst keine Loge im ganzen Hause, an deren Stelle Säulen rechts und links. Kein Kronleuchter, kein Souffleurkasten. Der

Zuschauer sieht von jedem Sitze gleich gut und ungehemmt die Vorgänge auf der Bühne, und nichts als diese. Bei Beginn der Vorstellung wird der Zuschauerraum vollständig verfinstert; die hellerleuchtete Bühne, auf welcher weder Seiten- noch Fußlampen sichtbar werden, erscheint wie ein farbenglänzendes Bild in dunklem Rahmen. Manche Scenen wirken fast wie Transparentbilder oder Ansichten in einem Diorama. Wagner erhebt damit den Anspruch, „das scenische Bild solle dem Zuschauer in der Unnahbarkeit einer Traumerscheinung sich zeigen". Am merkwürdigsten ist das unsichtbare Orchester, der „mystische Abgrund", wie es Wagner nennt, „weil er die Realität von der Idealität zu trennen habe". Das Orchester ist so tief gelegt, daß man an den Maschinenraum eines Dampfschiffes gemahnt wird. Ueberdies ist es durch eine Art Blechdach fast gänzlich verdeckt. Die Musiker haben nicht den geringsten Ausblick auf die Bühne oder auf das Publicum, nur der Capellmeister kann die Sänger sehen, nicht aber die Zuschauer. Den genialen Gedanken Wagner's, uns in der Oper von dem störenden Anblick all der geigenden, blasenden und schlagenden Musiker zu befreien, habe ich längst und wiederholt gewürdigt und dafür, nach dem Münchener Vorbild, Propaganda zu machen versucht. Die Tieferlegung des Orchesters ist eine der vernünftigsten und bleibendsten Reformen, die wir Wagner verdanken; sie hat sich bereits auch der Schauspielhäuser bemächtigt (wo ihre Nothwendigkeit noch einleuchtender) und ist ein Segen des Wiener Burgtheaters geworden. In seinem Bayreuther Theater scheint mir jedoch damit zu weit gegangen, oder besser gesagt, zu tief, denn ich vermißte das ganze „Rheingold" hindurch zwar nicht die Deutlichkeit, aber den Glanz des Orchesters. Selbst die stürmischsten Stellen klangen wie gedämpft und verdeckt. Den Sängern geschieht damit ohne Frage eine Wohlthat, aber doch ein wenig auf Kosten der Instrumentalpartie, welcher ja gerade in diesem Werke das Bedeutendste und Schönste anvertraut ist.

Nach dem gedämpften Klang würde kaum Jemand die numerische Stärke dieses Orchesters vermuthen, dessen acht Harfen zum Beispiel wie zwei oder drei klingen. Aber nicht nur in Hauptsachen, wie die Stellung des Orchesters, auch in Nebendingen ist Wagner bemüht gewesen, neue Anordnungen zu treffen, um so wenig als möglich an unsere „Operntheater" zu erinnern. So wird das Zeichen zum Anfang des Stückes und zu jedem Act nicht durch Glockensignale, sondern durch eine Trompeten-Fanfare gegeben; der Vorhang geht nicht auf und nieder, sondern in der Mitte auseinander, und so weiter.

3.

Die Musik.

Bayreuth, 18. August 1876.

Gestern hatten wir die „Götterdämmerung" als Schluß des ganzen Cyklus. Mit der nunmehr vollständigen Ausführung des Bayreuther Programms ist die Musik der Zukunft eine Macht der Gegenwart geworden. Aeußerlich wenigstens und für den Augenblick. Auf kunstgeschichtliche Weissagungen läßt der Kritiker sich ebenso ungern ein, als ein ernsthafter Astronom auf's Wetterprophezeien; so viel jedoch hat uns jetzt die größte Wahrscheinlichkeit: daß der Stil von Wagner's „Nibelungen" nicht die Musik der Zukunft sein wird, sondern höchstens *eine* von vielen. Vielleicht auch nur ein Gährungsferment für neue, zum Alten wieder rückgreifende Entwicklungen. Denn Wagner's jüngste Reform besteht nicht in einer Bereicherung, Erweiterung, Erneuerung innerhalb der Musik, in dem Sinne, wie es die Kunst von Mozart, Beethoven, Weber, Schumann gewesen; sie ist im Gegentheil ein Umdrehen und Umzwängen der musikalischen Urgesetze, ein Stil gegen die

Natur des menschlichen Hörens und Empfindens. Man könnte von dieser Tondichtung sagen: sie hat Musik, aber sie ist keine. Um gleich Eines zur vorläufigen Orientirung des Lesers hervorzuheben: wir hören durch vier Abende auf der Bühne singen, ohne selbstständige, ausgeprägte Melodie, ohne ein einziges Duett, Terzett, Ensemble, ohne Chöre oder Finale. Die Ausnahmen verschwinden als flüchtige Momente in dem großen Ganzen. Dies allein beweist schon, daß hier das Messer nicht an überlebte Formen, sondern an die lebendige Wurzel der dramatischen Musik gelegt ist. Opernfreunde, welche „Tristan" und den „Nibelungenring" nicht kennen, geben sich meistens dem Argwohn hin, die Gegner dieser Spätgeburten Wagner's seine Gegner Wagner's überhaupt. Sie denken dabei immer nur an den „Holländer" oder „Tannhäuser", welche doch von Wagner's neuester Musik so fundamental verschieden sind, als zwei Dinge innerhalb derselben Kunst nur sein können. Man kann den „Tannhäuser" für eine der schönsten Opern und trotzdem die „Nibelungen" für das gerade Gegentheil halten, ja eigentlich muß man es dann. Denn was das Glück von Wagner's früheren Opern machte und zu machen noch fortfährt, ist die stete Verbindung des schildernden, specifisch dramatischen Elements mit dem Reiz der faßlichen Melodie, die Abwechslung des Dialogs mit musikalisch gedachten und geformten Ensembles, Chören, Finalen. Alles, was an diese Vorzüge mahnt, hat Wagner in den „Nibelungen" bis auf die Spur getilgt. Selbst die „Meistersinger", in welchen die abgeschlossene Gesangsmelodie seltener, aber dafür in einigen Pracht-Exemplaren auftritt (Preislied, Quartett, Chöre im letzten Act), erscheinen daneben als ein musikalisch reizvolles und gemeinfaßliches Werk.

Wagner's „Nibelungenring" ist in der That etwas völlig Neues, von allem Früheren Grundverschiedenes, ein für sich allein dastehendes Unicum. Als solches, als ein geistreiches,

für den Musiker unerschöpflich lehrreiches Experiment wird das Werk seine bleibende Bedeutung haben. Daß es jemals in's Volk dringen werde, wie die Opern Mozart's oder Weber's, scheint mir aus der Natur desselben ganz unwahrscheinlich. Drei Hauptpunkte sind es, welche diese Musik von allen bisherigen Opern, auch von Wagner'schen, principiell unterscheiden. Erstens: das Fehlen der selbstständigen, abgeschlossenen Gesangsmelodieen, an deren Stelle eine Art erhöhter Recitation tritt, mit der „unendlichen Melodie" im Orchester als Basis. Zweitens: die Auflösung jeglicher Form, nicht blos der herkömmlichen Formen (Arie, Duett ꝛc.), sondern der Symmetrie, der nach Gesetzen sich entwickelnden musikalischen Logik überhaupt. Endlich drittens: die Ausschließung der mehrstimmigen Gesangsstücke, der Duette, Terzette, Chöre, Finale, bis auf einige verschwindend kleine Ansätze.

Hören wir des Meisters eigene Worte über seine neue musikalische Methode in den „Nibelungen". Er habe, sagt Wagner (IX. Bd., S. 366), „den dramatischen Dialog selbst zum Hauptstoff auch der musikalischen Ausführung erhoben, während in der eigentlichen „Oper" die der Handlung um dieses Zweckes willen eingefügten Momente lyrischen Verweilens zu der bisher einzig für möglich erachteten musikalischen Ausführung tauglich gehalten wurden. Die Musik ist es, was uns, indem sie unabhängig die Motive der Handlung in ihrem verzweigtesten Zusammenhange uns zur Mitempfindung bringt, zugleich ermächtigt, eben diese Handlung in drastischer Bestimmtheit vorzuführen; da die Handelnden über ihre Beweggründe im Sinne des reflectirenden Bewußtseins sich uns nicht auszusprechen haben, gewinnt hier der Dialog jene naive Präcision, welche das Leben des Dramas ausmacht." Das liest sich sehr schön, aber in der Ausführung ist Wagner's Absicht keineswegs erreicht und die totale Verschmelzung von Oper und Drama nach wie vor ein Wahn. Wagner unterbindet

durch diese angebliche Gleichberechtigung von Wort und Ton gleichmäßig die Wirkung des einen wie des andern. Der Ton will sich ausbreiten, das Wort weiterdrängen, darum gehört naturgemäß der fortlaufende Dialog dem Drama, die gesungene Melodie der Oper. Diese Scheidung ist nicht das Widernatürliche, im Gegentheile ist Wagner's Methode, beide Kunstgattungen in Eine aufzuheben, widernatürlich. Das unnatürliche Singsprechen oder Sprechsingen der Wagner'schen „Nibelungen" ersetzt uns weder das gesprochene Wort des Dramas, noch das gesungene der Oper. Ersteres schon darum nicht, weil man bei den meisten Sängern den Text gar nicht versteht, und selbst bei den besten nur stellenweise. Da aber der scenischen Wirkung wegen der Zuschauerraum des „Festspielhauses" gänzlich verfinstert wird, so entfällt jede Möglichkeit, im Textbuche während der Vorstellung nachzusehen. Wir sitzen daher rathlos und gelangweilt diesen unendlich langen Dialogen der Sänger gegenüber, gleichzeitig dürstend nach der deutlichen Rede, wie nach der allzeit verständlichen Melodie. Und was für ein Dialog! Niemals haben Menschen so mit einander gesprochen (wahrscheinlich auch Götter nicht). Hin- und herspringend in entlegene Intervallen, immer langsam, pathetisch, übertrieben, und im Grunde Einer genau wie der Andere. Ein treffendes Urtheil Fr. Hebbel's über die von Motte-Fouqué herrührende Siegfrieddichtung „Der Held des Nordens" paßt vollständig auf Richard Wagner's Nibelungenfiguren. Fouqué's Gedicht, sagt Hebbel, „leidet an jener gesuchten Erhabenheit, die ebenso einförmig als unerträglich ist und die Circulation des Blutes aufhebt, so daß die Menschen erfroren umfallen wie auf hohen Alpen. Er stellt Geschöpfe hin, die mit uns gar nicht mehr verwandt sind, weil sie wie Bewohner des Mondes, wenn er deren hätte, ohne Luft und Wasser leben können."

Nachdem im „Musikdrama" die handelnden Personen nicht

durch den Charakter ihrer Gesangsmelodien unterschieden werden, wie in der alten „Oper" (Don Juan und Leporello, Donna Anna und Zerline, Max und Caspar), sondern in dem physiognomischen Pathos ihres Sprechtons einander sämmtlich gleichen, so trachtet Wagner diese Charakteristik durch sogenannte Leitmotive im Orchester zu ersetzen. Bekanntlich gab Wagner dieser musikalisch-psychologischen Hilfe eine größere Ausdehnung schon im „Tannhäuser" und „Lohengrin", er steigerte sie zum Uebermaß in den „Meistersingern" und complicirt sie in den Nibelungen zum förmlichen Rechen-Exempel. Leicht behält man die paar melodisch und rhythmisch prägnanten Leitmotive des „Tannhäuser" oder „Lohengrin". Aber wie gebahrt Wagner damit in den „Nibelungen"? Darauf antwortet uns eine hier überall zum Verkauf ausgebotene Broschüre von H. v. Wolzogen: „Thematischer Leitfaden", ein musikalischer Bädeker, ohne welchen hier kein anständiger Tourist auszugehen wagt. Fern von Bayreuth dürfte man ein solches Handbuch komisch finden; das Ernsthafte und Traurige daran ist nur — daß es nothwendig ist. Nicht weniger als neunzig Stück Leitmotive führt Herr v. Wolzogen mit Namen und Noten auf, welche der geplagte Festspielbesucher sich einprägen und in dem Tongedränge von vier Abenden überall herauskennen soll. Nicht blos Personen, auch leblose Sachen haben hier ihre Leit- oder Leibmotive, die bald da, bald dort auftauchen und in die mysteriösesten Beziehungen zu einander treten. Da haben wir das Ringmotiv, die Motive der Knechtung, der Drohung, des Rheingoldes, das Riesen- und Zwergenmotiv, das Fluchmotiv, das Tarnhelm-Motiv, das Leitmotiv „des matten Siegmund", das Schwert-, das Drachen-, das Rachewahnmotiv, die Motive Alberich's, Siegfried's, Wotan's u. s. f. bis Nr. 90. Diese reiche musikalische Garderobe, die jeder der Helden mitbekommt, wird aber nur zu seinen Füßen, im Orchester, gewechselt, auf der Bühne haben sie von Melodieen gar nichts an. Mit wenigen

Ausnahmen (Walkürenritt, Walhalla, Ambosmotiv, Siegfried's Hornruf) sind diese Leitmotive im „Nibelungenring" von geringer melodiöser und rhythmischer Prägnanz, aus wenigen Noten bestehend und einander häufig ähnelnd. Nur ein ungewöhnlich begnadetes Ohr und Gedächtniß wird sie alle zu behalten vermögen. Und gelingt uns dies, haben wir wirklich erkannt, daß das Orchester hier eine Anspielung auf die Götter, dort auf die Riesen, dann auf die Götter und Riesen zugleich macht — was ist damit Großes gewonnen? Ein reiner Verstandesproceß, ein reflectirendes Vergleichen und Beziehen — die Nibelungen-Musik weist fortwährend neben und über sich hinaus. Ein volles Genießen und Empfinden wird unmöglich, wenn Verstand und Gedächtniß ununterbrochen auf der Lauer stehen sollen, um Anspielungen zu fangen. Diese mystisch-allegorische Tendenz in Wagner's „Nibelungenring" erinnert vielfach an den zweiten Theil des Goethe'schen Faust, welcher ja gerade dadurch an seiner poetischen Wirkung einbüßt, weil der Dichter so viel „hineingeheimnißt" hat, was nun als Räthsel den Leser quält. Manches goldene Wort, das Vischer in seinem neuesten Buche über das allegorische Wesen des zweiten Theiles ausspricht, paßt auf den Charakter des jüngsten Wagner'schen Musikdramas. Auch dieses ist in Text und Musik „eine Dichtung, die man ohne gelehrten Schlüssel nicht versteht, die daher bemüht und beunruhigt, statt zu erfreuen". Freilich kommen wir schließlich auch auf Vischer's Resultat, daß, „wo es sich um ästhetische Diagnose handelt, sich durch den Beweis leider nichts erreichen läßt". Ob ein bestimmtes Tonwerk der Tiefe musikalischer Empfindung entquollen sei oder aus der Retorte geistreicher Berechnung, das kann, so evident es dem Einzelnen einleuchtet, wissenschaftlich nicht bewiesen werden. Es scheint mir Vischer's Satz für die Musik ganz vorzugsweise zu gelten, „daß man das Gefühl der Schönheit des poetischen Lebens Niemandem andemonstriren kann". In der alten, vornibelungischen „Oper" folgt die Composition

den allgemeinen Gesetzen musikalischer Logik, bildet eine Reihe durch sich selbst verständlicher, abgeschlossener Organismen. Die Meister gaben uns in der „Oper" Musik, die durch ihre Einheit verständlich, durch ihre Schönheit erfreuend und dabei durch ihre innigste Uebereinstimmung mit der Handlung dramatisch war. Sie haben hundertfach gezeigt, daß die von Wagner verpönte „absolute Melodie" zugleich eminent dramatisch sein und in mehrstimmigen Sätzen, namentlich in den Finales, die fortschreitende Handlung energisch zusammenfassen und abschließen kann. Den mehrstimmigen Gesang, Duette, Terzette, Chöre, als angeblich „undramatisch" aus der Oper entfernen, heißt die werthvollste Errungenschaft der Tonkunst ignoriren und um zwei Jahrhunderte zurück wieder in die Kinderschuhe treten. Es ist der schönste Besitz, der eigenthümlichste Zauber der Musik, ihr größter Vortheil vor dem Drama, daß sie zwei und mehrere Personen, ganze Volksmengen kann zugleich sich aussprechen lassen. Diesen Schatz, um den der Dichter den Musiker beneiden muß, wie dies Schiller bei der Dichtung seiner „Braut von Messina" so tief empfand, hat Wagner als überflüssig zum Fenster hinausgeworfen. Es mögen im „Nibelungenring" zwei, drei oder sechs Personen auf der Bühne nebeneinanderstehen, niemals singen (von verschwindend kleinen Ausnahmen abgesehen) zwei zugleich; immer nur, wie bei einer Gerichtsverhandlung, Einer nach dem Andern. Welche Qual es ist, diesen gesungenen Gänsemarsch den ganzen Abend zu verfolgen, weiß nur, wer es selber erlebt hat. Indem aber Wagner durch vier Abende hintereinander die Tyrannei dieses monodischen Stils fortsetzt, zwingt er uns mit fast selbstmörderischer Deutlichkeit, den Widersinn seiner Methode zu begreifen und nach der vielgeschmähten alten „Oper" uns zurückzusehnen. Dazu kommt noch der Uebelstand der unerhört langen Ausdehnung der einzelnen Scenen und Gespräche. Wir verkennen nicht den neuen Zug von Größe und Erhabenheit, den Wagner seinem Werke

dadurch verleiht, daß jeder Act nur zwei bis drei Scenen enthält, die sich in ruhigster Breite entfalten, ja häufig als plastische Bilder stillzustehen scheinen. Von dem unruhigen Scenenwechsel und der Ueberfülle an Handlung in unserer „großen Oper" unterscheidet sich der „Nibelungenring" am vortheilhaftesten gerade durch diese Einfachheit. Allein eine geradezu epische Breite darf das Drama nicht dergestalt auseinanderzerren. Es ist schwer zu begreifen, wie ein so theaterkundiger dramatischer Componist plötzlich allen Sinn für Maßverhältnisse verlieren kann und nicht empfindet, daß Gespräche, wie die des Wotan mit Fricka, mit Brunhilde, mit Mime ꝛc., die Geduld des Hörers auf's äußerste foltern, ihn durch ihre unersättliche Redseligkeit nachgerade gänzlich abstumpfen müssen. Für die unerhörte Länge der Walhalla-Scenen im „Rheingold", der Dialoge im zweiten Acte der „Walküre", der sechs Fragen im „Siegfried" u. s. w. sucht man vergebens nach einem dramatischen oder musikalischen Grunde. Ein beredter und geistreicher Anwalt Wagner's, Louis Ehlert, räth in seiner Kritik über „Tristan und Isolde", man möchte, um diese Oper lebensfähig zu machen, jede Nummer derselben beträchtlich kürzen. Nun darf man wol fragen: Wo gab es jemals einen wirklich dramatischen Componisten, aus dessen Opern man jedes Musikstück beliebig und ohne Schaden zusammenstreichen kann? Beim Anhören des „Nibelungenring" gewannen wir aber vollständig dieselbe Ueberzeugung, daß jede Scene die ausgiebigsten Striche ohne den mindesten Nachtheil vertrüge, daß sie jedoch andererseits in diesem Stil auch noch beliebig länger ausgesponnen werden könnte. Die neue Methode des „dialogischen Musikdramas" weist nämlich jedes musikalische Maß von sich, sie ist das formlos Unendliche. Wagner protestirt freilich dagegen, daß man seine „Bühnenspiele" vom Standpunkte der Musik beurtheile. Aber warum macht er dann Musik, und sehr viel Musik, ganze vier Abende lang Musik? An vielen Stellen

tauchen allerdings musikalische Schönheiten von blendender Wirkung auf, Starkes wie Zartes — es ist, als ob sich da der neue Wagner an den alten erinnerte. Wir brauchen sie kaum ausdrücklich hervorzuheben diese Glanzmomente: den Gesang der Rheintöchter im ersten und vierten Stück, das Lenzlied Siegmund's, den Feuerzauber, den Walkürenritt, das Waldweben u. A. In der Bayreuther Vorstellung konnte man beobachten, wie jede solche Knospe einer aufblühenden Melodie von den Zuschauern mit sichtlichem Entzücken wahrgenommen und förmlich an's Herz gedrückt wird. Erscheint gar nach zweistündiger monodischer Steppe ein Stückchen mehrstimmigen Gesanges — die Schlußaccorde der drei Rheintöchter, das Zusammensingen der Walküren, die paar Terzen am Schlusse des Liebesduetts im „Siegfried", da geht es wie ein freudiger Erlösungsschauer nach langer Gefangenschaft über die Mienen der Hörer. Das sind sehr beachtenswerthe Symptome. Sie geben lautes Zeugniß, daß die musikalische Natur im Menschen sich auf die Länge nicht verleugnen, nicht knebeln läßt, daß die neue Methode Wagner's nicht eine Reform überlebter Traditionen, sondern ein Angriff auf die uns eingeborene und durch jahrhundertelange Erziehung ausgebildete musikalische Empfindung ist. Und mag dieser Angriff auch mit den glänzendsten Waffen des Geistes unternommen sein — die Natur widersteht ihm und wirft den Belagerer gelegentlich mit einigen Rosen und Veilchen zurück.

Die bildnerische Kraft von Wagner's Phantasie, die erstaunliche Meisterschaft seiner Orchester-Technik und zahlreiche musikalische Schönheiten walten in den „Nibelungen" mit einer magischen Gewalt, der wir uns willig und dankbar gefangen geben. Die Einzelschönheiten, welche sich gleichsam hinter dem Rücken des Systems einschleichen, hindern nicht, daß dieses System, die Tyrannei des Wortes, des melodielosen Dialogs und der tristen Einstimmigkeit den Todeskeim in das Ganze legt. Mit dämonischem Zauber umfängt uns die fremdartige

Farbenpracht, der berückende Duft des Orchesters im „Nibelungenring“. Aber wie Tannhäuser im Venusberge nach den liebgewohnten Glockenklängen der Erde, so sehnen wir uns bald aus tiefstem Herzen nach dem melodischen Segen unserer alten Musik. „Hör' ich sie nie, hör' ich sie niemals wieder?“

4.

Die Aufführung und ihr Totaleindruck.

Bayreuth, 19. August 1876.

Der Eindruck von Wagner's „Nibelungenring“ auf das Publicum ging nicht vorwiegend von der Musik aus, sonst hätte er wol ein niederdrückender heißen müssen. Wagner's Vielseitigkeit, ohne Frage die glänzendste Seite seiner Begabung, läßt ihn zugleich mit dem Specialtalent des Musikers, des Malers, des Textdichters und des Regisseurs arbeiten und erzielt häufig durch die drei Letzteren, was der Erste allein nicht bewirkt hätte. Insbesondere die malerische Phantasie Wagner's arbeitet rastlos in den „Nibelungen“, von ihr scheint der erste Anstoß ausgegangen zu mancher Scene. Betrachtet man die Photographien der von Joseph Hoffmann so poesievoll erfundenen Decorationen, so geräth man unwillkürlich auf den Gedanken, es mögen in Wagner's Einbildungskraft zuerst solche Bilder aufgestiegen sein und dann die entsprechende Musik nachgezogen haben. So ist es gleich mit der ersten Scene des „Vorspiels“. Die im Rheine singenden und schwimmenden Rheintöchter, durch hundertsechsunddreißig Takte lang nur von dem zerlegten Es-dur-Dreiklang umfluthet, geben für sich ein Tableau, welches man gar nicht genau auf die Musik ansieht. Die Scene wirkte in Bayreuth um so günstiger, als die Decoration und die von unten dirigirte Maschinerie der Schwimmenden vollständig gelungen war. Diese Rheintöchterscene, ohne

Frage das weitaus Beste des Vorspiels, ist von Haus aus musikalisch gedacht und mit erstaunlicher Kunst ausgeführt. Von da an sinkt der musikalische Reiz des „Rheingold" rasch abwärts, und da parallel damit die Empfänglichkeit des durch nahezu drei Stunden ohne Unterbrechung festgehaltenen Hörers versiecht, so scheidet man mit dem Eindruck tödtlicher Monotonie.

Ueber das unverdauliche Deutsch, das im „Rheingold" gestammelt und für Poesie ausgegeben wird, wollen wir kein Wort verlieren. Es wäre ein Unglück, wenn die Gewöhnung an diesen Nibelungenstil und die kritiklose Bewunderung für Alles, was von Wagner kommt, das Publicum allmälig so weit abstumpfen könnte, daß es die Häßlichkeit solcher Sprache nicht mehr empfindet. *)

Ungemein stimmungsvoll beginnt das zweite Drama, die „Walküre", mit dem Eintritte des verfolgten Siegmund in Hunding's Haus. Die langweilige Breite der Tischscene (Siegmund, Hunding und Sieglinde) verschmerzen wir allmälig im Verlaufe des Liebesduetts zwischen Siegmund und Sieglinde, in welche der B-dur-Satz „Winterstürme weichen dem Wonnemond" wie langentbehrter Sonnenschein einfällt. Da labt uns doch ein Strahl melodiösen, getragenen Gesanges! Mit dem zweiten Acte öffnet sich ein Abgrund von Langweile. Gott Wotan tritt auf, hält erst ein langes Gespräch mit seiner Gemahlin und dann (zu Brunhilde gewendet) einen autobiographischen Vortrag, der acht volle Seiten des Textbuches füllt. Diese im langsamen Tempo, ganz melodielos vorgetragene Erzählung umfängt uns wie ein trostlos weites Meer, in welchem nur die kümmerlichen Brocken einiger „Leitmotive" uns aus dem Orchester entgegenschwimmen. Scenen wie diese mahnen an die im Mittelalter beliebte Folter, den schlaftrunkenen Ge-

*) Eine ausführliche Besprechung des „Rheingold" (auf Grund der Münchener Aufführung) findet man in meiner „Modernen Oper".

fangenen, so oft er einnickt, mit Nadelstichen wieder aufzuwecken. Wir hörten selbst von Wagnerianern diesen zweiten Act als ein Unglück für das Ganze bezeichnen — ein sehr unnöthiges Unglück, da mit zwei Strichen die beiden Scenen getilgt wären, die kaum Jemand vermissen wird. Hat doch die „Walküre" überhaupt nur einen sehr losen Zusammenhang mit der Handlung des Ganzen; wir erfahren darin von dem verhängnißvollen Ring nichts, was wir nicht schon im „Rheingold" gesehen haben, und für die Folge ist nur der Schluß der Oper, die Bestrafung und Verzauberung Brunhilde's wichtig. Brunhilde befremdet, um nicht zu sagen beleidigt, gleich anfangs durch ihr unschönes Hojotohoh! Erst die schaurigen Klänge, mit welchen Brunhilde als Todverkünderin auftritt, wirken wieder ergreifend, trotzdem wir das Hauptmotiv (fast die einzige melodische Schönheit im zweiten Act) aus Marschner's „Hanns Heiling" sehr wohl kennen. (Königin der Erdgeister: „So bist du verfallen den rächenden Geistern".)

Musikalisch erhebt sich der dritte Act wieder zu bedeutenderer Kraft und Fülle. Zunächst durch die Walküren, deren allerdings wüstes Miteinander- und Durcheinandersingen die Scene wohlthätig belebt. Der Walkürenritt und der Feuerzauber sind als zwei Prachtstücke kühner Tonmalerei aus Concertaufführungen männiglich bekannt. In meinen Berichten über diese Concertaufführungen hatte ich, auf den dramatischen Zusammenhang rechnend, diesen beiden Stücken einen noch viel größeren Effect auf der Bühne prophezeit, als sie in Bayreuth zu erreichen schienen. Ein doppelter Grund dürfte dies erklären: einmal hat der „mystische Abgrund" des Bayreuther Theaters nicht entfernt den hinreißenden Glanz und Schwung eines freistehenden Concertorchesters, sodann bekommt der Hörer diese beiden Effectstücke erst gegen den Schluß der Oper, also von dem Vorhergehenden bereits ermattet und abgestumpft, zu hören.

Wider alles Erwarten machte „Siegfried" in Bayreuth

größere Wirkung als die „Walküre". Ganz unerklärlich ist diese Ueberraschung nicht. Schon den ersten Act durchweht ein frischer Ton, etwas Realistisches, Naturburschenhaftes, das zwar durch maßlose Längen der Scenen und Musikstücke die halbe Kraft einbüßt, aber trotzdem im Abstich von dem Stelzengang der beiden früheren Abende erfrischend wirkt. Was soll man aber zu der langen Scene Wotan's mit dem Zwerg Mime sagen? Einer gibt dem Andern drei Fragen auf, welche Jeder von ihnen mit der Ausführlichkeit eines gut eingepaukten Prüfungs-Candidaten beantwortet. Die ganze Scene, dramatisch vollkommen überflüssig, ist von erdrückender Langweiligkeit. Die Zuhörer sind auf die Unterhaltung angewiesen, die versteckten Leitmotive aus dem Orchester heraus zu errathen. („Wo ist die Katze, wo ist der Bär?") Ueberhaupt kann man sicher sein, daß, sobald nur die Spitze von Wotan's Speer sichtbar wird, eine halbe Stunde nachdrücklichster Langweile garantirt ist. Dieser „hehre Gott", der überall das Nöthige nicht weiß und das Richtige nicht thut, der im ersten Drama seiner herrschsüchtigen Frau, im zweiten einem dummen Riesen, im dritten einem kecken Knaben weichen muß, dieser salbungsvolle Pedant soll „von dem deutschen Volk" als göttliches Ideal verehrt werden? Zur Illustration des Schwertschmiedens bringt das Orchester einige bewunderungswürdige Tonmalereien. Dem vielbelobten „Schmiedelied" Siegfried's vermag ich wenig Geschmack abzugewinnen; es hat mehr vom Begräbnißgesang, als vom fröhlichen Lied. Naive, natürliche Fröhlichkeit kennt Wagner nicht. Ebensowenig trifft er den Ausdruck des Komischen, wie wir von Beckmesser her wissen; in der Composition des Mime ist ihm die Unterscheidungskraft zwischen Komischem und Langweiligem vollends abhanden gekommen. Der zweite Act führt uns in eine Waldgegend nächst der Höhle des Lindwurms. Auf eine Scene Alberich's mit Mime, ein Musterbild der gezwungenen, sprachwidrigen Declamation dieser Beiden, folgt der

Glanzpunkt der ganzen Partitur: „Das Waldweben“. Siegfried ruht unter einem Baume und horcht dem Rauschen der Blätter, dem Gesang der Vögel. Wagner's virtuose Tonmalerei feiert da ihren ächtesten Triumph, weil sie da mit natürlicheren Mitteln arbeitet und von rein menschlicher Empfindung getränkt ist. Hier, wie in seinem Concertstück „Siegfried-Idyll“ porträtirt Wagner den Vogelsang mit einer frappanten Naturwahrheit, wie sie weder Haydn in der Schöpfung, noch Beethoven in der Pastoralsinfonie oder Spohr in der „Weihe der Töne“ erreicht haben. Nun kommt der Riese Fafner als Lindwurm, brüllend und feuerspeiend, zugleich singend, auf Siegfried zu. Die Scene ist von Wagner mit dem größten Ernst componirt, wirkt aber, besonders am Schluß, wo der verreckende Lindwurm sentimental wird und seinem Mörder Siegfried vertrauensvolle Mittheilungen macht, äußerst komisch. Ein Waldvogel, dessen Sprache Siegfried nun versteht, weist ihm den Weg zu der vom Feuerzauber umloderten, schlafenden Brunhilde. Der Gesang des Waldvogels zeigt sehr einleuchtend, wie viel natürlicher Wagner das Orchester singen zu machen weiß, als die Menschenstimme. Der dritte Act führt Siegfried zu Brunhilden. Vorher haben wir noch zwei schwere Scenen zu überstehen. Wotan erscheint im Felsgeklüfte und beschwört die Erda aus der Tiefe; er befragt sie um wichtige Dinge, die „Urwissende“ weiß aber gar nichts und versinkt ungefähr wie bei Raimund der „Vater Zephyses“. Es scheint mir sehr zweifelhaft, ob mehr als zehn Menschen im Theater über diese „Erda“ eigentlich im Klaren sind; ich gehöre nicht darunter. Nun erscheint Siegfried; zwischen ihm und Wotan, der ihm den Weg zu Brunhilden versperren will, erhebt sich ein Streit in ziemlich ungenirten Ausdrücken. Schließlich zerhaut Siegfried den Speer Wotan's, worauf dieser göttliche Nachtwächter sich hilfloser als je davonschleicht. Ein Orchester-Zwischenspiel von aufrührerischer Kraft, das in blendendem Klangzauber die

Motive des Feuerzaubers und Walkürenritts heraufbeschwört, führt uns gleichsam durch Feuer und glühenden Rauch zu Brunhilden's Lagerstätte. Die Scene zwischen Siegfried und Brunhilde ist von ermüdender Länge. Ueberaus zart schildert die Musik Brunhilden's Erwachen, auch in dem E-dur-Satze des Liebesduetts („Ewig bin ich") blüht die Melodie etwas voller und inniger auf; leider sinkt das Duett gegen den Schluß durch die unbegreifliche Einführung eines steifen, in Quarten absteigenden Motivs (C-dur alla breve) kläglich herab. Widerlich berühren die bei Wagner so beliebten exaltirten Accente einer bis an die äußersten Grenzen lodernden, unersättlichen Sinnlichkeit, dieses brünstige Stöhnen, Aechzen, Aufschreien und Zusammensinken. Der Text dieser Liebesscene wird in seiner Ueberschwenglichkeit mitunter zu barem Unsinn. („Göttliche Ruhe rast mir in Wogen" u. dgl.) Dem Dichter und Componisten dieser Scene steht es gut an, über den „schwülstigen Schumann" zu spotten!

Die „Götterdämmerung" dünkt uns das dramatisch gelungenste von allen vier Stücken; hier wandeln wir wieder auf unserer Erde, unter Menschen von Fleisch und Blut. Es entwickelt sich vor uns eine wirkliche Handlung, in welcher allerdings die schon bei der Lectüre so peinlich berührende Einschiebung des „Vergessenheitstrankes" noch abstoßender und unbegreiflicher erscheint. Mit wahrem Bienenfleiße ausgeführt, noch sorgsamer als die vorhergehenden Dramen, fällt die Musik zur „Götterdämmerung" doch gegen jene merklich ab. Erschienen uns die drei ersten Dramen steril und unnatürlich in ihrer musikalischen Methode, zum Theile gewaltsam und abstrus, so durchströmte sie doch, auf frühere Entstehungszeit zurückdeutend, ein rascheres, wärmeres Blut, eine ursprünglichere Erfindung. Auf der „Götterdämmerung" hingegen drückt eine eigenthümliche Müdigkeit und Ermattung, etwas wie das nahende Mühsal des Alters. Da will nichts Neues von selbst wachsen und blühen.

Nicht mit Unrecht äußerte Jemand, es sei in der „Götterdämmerung" die Handlung eine neue, eine andere, als in den drei ersten Dramen, die Musik aber im Großen und Ganzen eigentlich dieselbe. Die Musik baut sich überwiegend aus den Leitmotiven der früheren drei Abende auf, also aus demselben Material und genau nach derselben bekannten Methode. Das wesentlichste musikalische Unterscheidungszeichen der „Götterdämmerung" besteht in dem — wenigstens sporadischen — Vorkommen mehrstimmigen Gesanges. Insbesondere die unerwartete Concession eines wirklichen Männerchors muß den so lange homophon gemaßregelten Hörer angenehm überraschen. Das Entzücken, welches bei dieser tobsüchtigen Lustigkeit von „Gunther's Mannen" laut wurde, können wir in der That nur dem elementarischen Reiz des lang entbehrten Zusammenklanges von Männerstimmen zuschreiben. Von ungleich schönerer Erfindung und reinerer Wirkung ist der melodiöse, reizend flimmernde Gesang der Rheintöchter im dritten Act. An einzelnen schönen, melodiösen Momenten fehlt es weder dem ersten noch dem zweiten Act; leider besitzen sie alle wie Siegfried eine Tarnkappe, unter der sie, kaum erschienen, sich auch gleich wieder unsichtbar machen oder in irgend etwas Beliebiges verwandeln.

Im ersten Act macht natürlich der Abschied zwischen Siegfried und Brunhilde relativ den tiefsten Eindruck. Betrachtet man einzelne Phrasen dieses großen Duetts für sich, losgelöst, so findet man sie voll Prägnanz und Leidenschaft; im Zusammenhange gleicht aber dieser fortwährend zur Ekstase sich aufstachelnde Declamationsgesang einer Reihe von ausdrucksvollen Interjectionen, die keine zusammenhängende Rede bilden. Anfangs lebhaft angeregt, verfällt der Hörer immer mehr einer Müdigkeit, die schließlich in völlige Theilnahmslosigkeit übergeht; er vermag mit bestem Willen nicht mehr aufmerksam zu folgen und wird zerstreut. Wohlthuend wirkt nach dem Duett das Orchesternachspiel mit der Hornfanfare des davonreitenden

Siegfried; das Stück hat am meisten musikalischen Reiz und Zusammenhang, namentlich durch den hübschen contrapunktischen Zierrath, der jenen lustigen Hornruf umrankt. Weit weniger befriedigt uns „Siegfried's Tod". Was der Sterbende mit erstaunlicher Lungenkraft singt, erscheint fast überflüssig in dem blendenden Gewoge des Orchesters, das hier mit vier Harfen, Posaunen, Pauken und einschneidendsten hohen Geigentönen den acutesten Nervenreiz hervorruft. Bedeutender und ergreifender als Siegfried's Sterbegesang, ist der Trauermarsch, der nun um den Helden angestimmt wird, ein aus lauter früheren Siegfried-Motiven zusammengesetzter Instrumental-Nekrolog, mehr das Werk geistreicher Reflexion als unmittelbarer schöpferischer Kraft. Eine colossale Scene ist Brunhilden's Monolog an der Leiche Siegfried's. Sie schickt die Raben heim und schleudert die Fackel in den Scheiterhaufen. Wie das Krächzen und Auffliegen der Raben durch gestopfte Trompetentöne und schwirrende Figuration aller Geigen versinnlicht ist, dann das Prasseln des Feuers durch raffinirteste Behandlung der Blech- und Schlaginstrumente, das gehört zu den auserlesensten Kunststücken des in solchen Malereien unübertrefflichen Meisters. Brunhilden's Gesang steigert sich zur äußersten Exaltation; immer in der höchsten Tonlage und gewaltsamsten Anstrengung muß ihre Stimme den Orcan des aufgewühlten Orchesters übertönen. Einen Augenblick lang schweigt das Orchester zu einer zarten Stelle Brunhilden's, und wir sind gerührt wie von einer überirdischen Offenbarung. Ich mußte an Kaulbach denken, welcher bei der ersten Aufführung der „Meistersinger" in München den ganzen Abend schweigend dasaß, bis im dritten Acte die zwei langausgehaltenen C-dur-Accorde vor Walther's Preislied kamen. „Das ist schön!" rief er warm und ernsthaft aus. Und nun, nach Brunhilden's Tod, folgt die Götterdämmerung, das Weltenende; krachend entfesselt Wagner alle Dämonen des Orchesters und zwingt uns dergestalt nieder, daß

wir kaum mehr die Technik zu bewundern vermögen, mit der das Alles gemacht ist.

Die besten Stücke aus der „Götterdämmerung" machten mir einen ungewöhnlichen, geistig anregenden und sinnlich blendenden Eindruck, aber keinen tiefen und nachhaltigen. Die Musik wirkt im günstigsten Falle berückend wie ein Zauber, aber nicht beglückend wie ein Kunstwerk. Gewiß muß man ihnen eine unvergleichliche Gegenständlichkeit und blendende Farbengluth nachrühmen. Man braucht nur das Textbuch zu lesen, um Wagner's malerisches Auge und seinen genialen Sinn für den Theatereffect zu bewundern. Wie ist das Alles nicht nur ausgedacht, sondern leibhaftig angeschaut! Wie Siegfried durch die Flammen gegen den Rhein reitet, nach dem Abschied von Brunhilde, wie diese bei Siegfried's Leichenfeier sich auf das Roß schwingt und in den brennenden Scheiterhaufen sprengt — das sind Bilder, denen nichts Aehnliches auf der Bühne vorangegangen ist. Dieser Mission entsprechend ist Wagner's Musik vorzugsweise malend, decorativ, das Orchester in seinem höchsten Klangraffinement die Hauptsache; die Singstimmen wechseln zwischen monotoner Declamation und Explosionen maßloser Leidenschaft. Diese stammelnde Brunst inmitten des Gewoges von betäubenden und nervenaufreizenden Instrumentaleffecten vermag man nur kurze Zeit ohne Erschlaffung anzuhören. Die meisten Hörer fühlten sich schon nach dem zweiten Acte der „Götterdämmerung" mehr oder minder ermattet; wer vermöchte vier Abende hinter einander diesen Sturm des Außersichseins auszuhalten? Die Diction der „Götterdämmerung" ist weniger gewaltsam und ungeschickt als im „Rheingold", obwol in ihrer alterthümelnden Ziererei noch immer verschroben genug. Wendungen wie „Ich geize ihn", „Mich hungert sein", „Schweigt eures Jammers jauchzenden Schwall" (Accusativ) und andere streifen an's Komische. Den musikalischen Stil der „Götterdämmerung" kennt man aus den früheren Theilen, er ist voll-

ständig in Manier erstarrt. Wagner ist Manierist, ein geistvoller und genialer, aber doch ein Manierist. Seine Manier des Declamirens, Modulirens, Harmonisirens nöthigt er jeglichem Stoff auf. In diesem Stil vermöchte er wol ohne viel Kopfzerbrechen und ohne übermäßige Begeisterung noch zehn Opern zu componiren. Obwol in dieser Musik die leidenschaftlichste Exaltation sich noch nicht zu genügen scheint, wird es uns doch schwer, überall an ihre Wahrheit und innere Nöthigung zu glauben. Sie erinnert an manche Poesien von Victor Hugo, Ausgeburten innerer Kälte, welche sich glühend und begeistert stellen. Die Musik zur „Götterdämmerung" charakterisirt ihren Autor neuerdings als eine glänzende Specialität, eine Specialität mehr neben als in der Musik. Es ist undenkbar, daß diese Methode, wie Wagner meint, fortan die alleingiltige des Opernstils sein werde, „das Kunstwerk der Zukunft" schlechtweg. Ist eine Kunst in der Periode äußersten Luxurirens angelangt, dann befindet sie sich im Niedergang, nicht im Aufsteigen. Wagner's Opernstil bewegt sich nur mehr in Superlativen; kein Superlativ hat aber eine Zukunft, er ist das Ende, nicht der Anfang. Richard Wagner hat sich, vom „Lohengrin" abwärts, einen neuen Weg gebahnt, mit Lebensgefahr, aber dieser Weg ist nur für ihn; wer ihm nachgehen will, bricht den Hals, und das Publicum wird diesem Unfall gleichgiltig zusehen.

Nur mit flüchtigen Strichen ist hier der Eindruck der vier „Nibelungen"-Dramen wiedergegeben; von einer eingehenden Analyse dieser viertheiligen Riesenoper kann keine Rede sein. Uebrigens hat man an rein musikalischen Eindruck, wie gesagt, nicht zu denken. Wagner fühlte wol, daß der Genuß des Hörens, dieses Hörens, für so lange Theaterhaft unzureichend wäre, er gibt daher dem Publicum gar Vielerlei zu sehen. Niemals zuvor ist in einer Oper solche Häufung sceniſcher Wunder vorgekommen. Kunststücke, welche man bisher für un-

möglich gehalten oder richtiger, an die man überhaupt gar nie gedacht, folgen einander Schlag auf Schlag: die tief im Waſſer ſchwimmenden Rheintöchter, die über einen Regenbogen ſpazierenden Götter, die Verwandlungen Alberich's in einen Lindwurm, dann in eine Kröte, der feuerſpeiende, ſingende Drache, der Feuerzauber, die Götterdämmerung u. ſ. w. Damit hat der Dichter dem Componiſten den weiteſten Spielraum für deſſen glänzende Virtuoſität, die Tonmalerei, eröffnet. Sollte es aber wirklich der höchſte Ehrgeiz des dramatiſchen Componiſten ſein, zu einer Reihe von Zaubermaſchinerien Muſik zu machen? Ein erklärter Anhänger Wagner's, Karl Lemcke, beklagt in ſeiner überaus wohlwollenden Kritik des „Nibelungenring" den ſchädlichen Einfluß dieſer „nach Bosco's Zauberſaal ſchmeckenden Kunſtſtücke", welche einfach zum „Zauberpoſſencultus" führen. In der That hat Wagner's „Nibelungenring" am meiſten Aehnlichkeit mit dem Genre der Zauberſtücke und „Feerien". Zu der reinen Idealität, welche Wagner ſeinem Werke nachrühmt, ſtehen dieſe ſehr materiellen Effecte in ſeltſamem Widerſpruch. Wagner arbeitet überall auf den ſtärkſten ſinnlichen Eindruck hin, und das mit allen Mitteln. Noch ehe der Vorhang aufgeht, ſoll das geheimnißvolle Wogen und Klingen des unſichtbaren Orcheſters den Hörer in einen leiſen Opiumrauſch verſetzen — noch bevor, bei aufgezogenem Vorhang, eine der handelnden Perſonen den Mund öffnet, werden wir dem anhaltenden Eindruck einer magiſch beleuchteten Märchen-Decoration hingegeben; in den zahlreichen Nachtſcenen beleuchtet grelles elektriſches Licht die Geſtalt der Hauptperſon, und farbige Dämpfe wallen ab und zu, jetzt zuſammengeballt, dann ſich theilend über die Bühne. Dieſe Dämpfe, die im „Rheingold" ſogar die Stelle des Zwiſchenvorhangs vertreten, bilden eine Hauptmacht in Wagner's neuem dramatiſchen Arſenal. Als formlos phantaſtiſches, ſinnlich berückendes Element entſpricht der aufquellende Dampf ganz beſonders dem muſikaliſchen

Principe Wagner's. Vergleicht er doch selbst die aus seinem unsichtbaren Orchester erklingende Musik den „unter dem Sitz der Pythia entsteigenden Dämpfen", welche den Hörer „in einen begeisterten Zustand des Hellsehens versetzen"! Von da ist nur noch Ein Schritt zur künstlerischen Einführung bestimmter Düfte und Gerüche auf die Scene — sind sie ja von der Psychologie als besonders stimmungserregend und verstärkend anerkannt. Wir sprechen im vollen Ernste. Wer wüßte nicht aus den Kindermärchen, daß Feen ein süßer Rosenduft umgibt und der Teufel regelmäßig mit Schwefelgestank abzieht? Das Princip, in der Oper alle stimmungsvoll wirkenden Reize zur Verstärkung bestimmter Empfindungen und Vorstellungen zusammenwirken zu lassen, sollte auch die Geruchsnerven zu Mitleid und Mitfreude heranziehen. Alle modernen Fortschritte angewandter Naturwissenschaft hat sich Wagner dienstbar gemacht; mit Staunen haben wir die riesige Maschinerie, die Gasapparate, die Dampfmaschinen auf und unter der Bayreuther Bühne gesehen. Vor Erfindung des elektrischen Lichtes konnten Wagner's „Nibelungen" ebensowenig componirt werden, als ohne die Harfe und Baßtuba. So ist es das Colorit im weitesten Sinne, das in Wagner's neuestem Werke die dürftige Zeichnung verdeckt und eine unerhörte Selbstständigkeit usurpirt. Die Analogie des Musikers Wagner mit dem Maler Makart und dem Dichter Hamerling liegt auf der Hand. Durch ihren sinnlich berückenden Zauber wirkt diese Musik als directer Nervenreiz so mächtig auf das große Publicum, das weibliche zumal. Dem Fachmusiker bleibt das Interesse an der hochgesteigerten Orchestertechnik, das gespannte Aufhorchen, wie das Alles „gemacht" ist. Wir halten das Eine wie das Andere nicht für gering; nur darf keines gewaltsam vorherrschen. Weder die technische Gourmandise des Capellmeisters, noch der Haschischtraum der Schwärmerin erfüllen das Wesen und den Segen echter Tondichtung; sie beide sind denkbar und gar oft vorhanden ohne die Seele der Musik.

Mit welchen Hoffnungen oder Befürchtungen man nun immer nach Bayreuth gewandert sein mochte, darin vereinigte sich die Ueberzeugung Aller, daß wir ein außerordentliches theatralisches Ereigniß erleben würden. Aber auch diese Erwartung ist nur sehr unvollständig in Erfüllung gegangen. Die sinnreichen Neuerungen Wagner's in der Anordnung des Theaters haben wir gebührend anerkannt, bezüglich der Maschinerie auch die Scene der schwimmenden Rhein-Nixen im Vorspiel. Von da an ging es jedoch allmälig abwärts. Daß gleich die erste Verwandlung versagte und von allen Seiten in's Stocken gerieth, wollen wir nicht hoch anschlagen, das kann jedem Theater passiren, wenn es auch gerade dieser seit Jahr und Tag vorbereiteten und ausposaunten Bayreuther „Mustervorstellung" hätte lieber nicht passiren sollen. Allein Beispiele von geradezu unrichtiger und mangelhafter Scenirung gab es, und auf den entscheidendsten Stellen. Der Regenbogen, über welchen die Götter nach Walhalla promenirten, stand so niedrig, daß man ihn für eine bemalte Gartenbrücke nahm. Der Zweikampf Siegmund's mit Hunding und die Einmischung Wotan's in der „Walküre" ging weit hinten in solcher Dunkelheit vor sich, daß kein Zuschauer von diesem entscheidenden Vorgang eine Ahnung bekam. Die Walküren erschienen keineswegs zu Pferde, sondern zogen in sehr mißlungenen, undeutlichen Dissolving-views über den Horizont. In München hatte man junge Stallknechte, als Walküren gekleidet, über dicke Teppiche hin- und zurücksprengen lassen; ihr Ritt, gespenstisch schnell und lautlos, war von ungewöhnlicher Wirkung. Was so ein schnödes Hoftheater zuwege bringt, das sollte die Musterbühne von Bayreuth doch auch treffen. Die Feuerwand, welche Brunhilde ringsum einschließen soll, loderte in Bayreuth nur hinter ihr auf, von drei Seiten lag die Schlafende vollkommen frei und zugänglich da. Auch wie das gemacht werden soll, hat die Münchener Oper vor Jahr und Tag gezeigt. Wir übergehen das lächer-

liche Widdergespann der Göttin Fricka, das altersschwache Pferdchen, das von Brunhilde nicht geritten, sondern am Zügel geführt und mittelst einer Schnur unter dem Podium festgehalten wurde, desgleichen die zahlreichen mißlungenen Beleuchtungseffecte, und erwähnen blos die Schlußscene der „Götterdämmerung", in welcher die scenische Kunst des Wagner-Theaters ihr Höchstes leisten sollte und wollte. Wer hätte sich nicht auf den Augenblick gefreut, wo Brunhilde nach ausdrücklicher Versicherung des Textbuches „sich stürmisch auf das Roß schwingt und mit einem Satz in den brennenden Scheiterhaufen springt"? Statt dessen führt Brunhilde ihre jämmerliche Rosinante gelassen zwischen die Coulissen und denkt nicht daran, weder sich zu „schwingen", noch zu „springen". Auch der kühne Hagen, der sich „wie wahnsinnig in die Fluth stürzen" soll, schreitet zur rechten Coulisse heraus und erscheint erst einige Augenblicke nachher mitten im Rhein. Dieser Rhein endlich, der, „mächtig angeschwollen, seine Fluthen bis in die Hallen wälzt", wackelte mit seinen schlecht gepinselten und sichtbar oben angenähten Wellen wie das Rothe Meer in einer Provinzvorstellung von Rossini's „Moses". Wenn in solchen Hauptscenen die Aufführung nicht vermag, nicht leistet, was Wagner ausdrücklich im Textbuche vorschreibt und dem Zuschauer verspricht, dann läßt sich von einer „Mustervorstellung" nimmermehr sprechen. Weitaus das Gelungenste waren die ebenso malerischen wie originellen Decorationen von Joseph Hoffmann; sie hätten bei ganz getreuer Ausführung und zweckmäßigerer Beleuchtung ohne Zweifel noch bedeutender gewirkt. Der Decorationsmaler hat nur eine Hälfte des Effectes in der Hand, die andere hängt an der Kunst der Beleuchtung, sie gleicht der Instrumentirung eines musikalischen Gedankens. Diese zweite Hälfte war in Bayreuth nicht voll, und Hoffmann's Ideen erscheinen in den Photographien melodischer gedacht, als sie in dem Festspielhaus geklungen haben.

Um die musikalische Ausführung hatten bekanntlich das größte Verdienst der Dirigent Hanns Richter und die Sängerin der Brunhilde, Frau Materna. Vortrefflich war das Ensemble der drei Rheintöchter, sehr tüchtig Frau Jaide in der kleinen Rolle der Erda, unbedeutend die Darstellerin der Sieglinde, unzureichend die der Gutrune. Im Ganzen zeichneten sich die Herren mehr aus, als die Damen; insbesondere die Herren Vogel (Loge), Schlosser (Mime), Niemann (Siegmund), Betz (Wotan), Hill (Alberich) und Reichenberg (Fafner).

Daß die große Majorität der Bayreuther Pilgerschaft nach jedem der vier Dramen in jubelnden Applaus ausbrach, ist selbstverständlich, sie war ja mit diesem Vorsatze hergekommen. Meine im ersten Bericht ausgesprochene Ueberzeugung, daß Wagner's neuestes Werk seine Lebensfähigkeit und seine Wirkung auf das Publicum erst auf anderen Bühnen werde erproben müssen, bleibt aufrecht.

II.

Kritiſche Nachfeier von Bayreuth.

Die erſte Broſchüren-Lawine war bereits Wochen und Monate vor dem Bayreuther Feſtſpiel uns auf's Haupt geſtürzt, die zweite gerieth gleich nach demſelben in's Rollen. Sie gefällt uns weit beſſer als jene — ſchon darum, weil ihre Verfaſſer zuerſt gehört und dann geſchrieben haben. Die trompetend vorausreitenden Abhandlungen hatten ſchon dadurch etwas Verſtimmendes, Aufreizendes, daß ſie moraliſche Preſſion ausübten auf Alle, ſo da kommen ſollten, die „Nibelungen" zu hören oder gar zu beurtheilen. Jeder, der Wagner's Trilogie nicht bis in die letzte Note, die letzte Silbe für ein unvergleichliches Wunderwerk und das Bayreuther Bühnenfeſt nicht für eine Wiedergeburt des deutſchen Volkes anſehen würde, war dieſen Orthodoxen des Zukunftsdramas ohne Weiteres ein Cretin oder ein Böſewicht. Mit etwas ſparſamerem Verbrauch von Weihrauch für den „Meiſter" und von Schimpfreden gegen alle Anderscomponirende oder Andersdenkende könnte dieſe enthuſiaſtiſche Leibgarde ihrem Oberhaupt unendlich mehr nützen, als ſie thatſächlich thut; aber wie der Herr, ſo der Knecht — Beide ſind jeder Mäßigung unfähig und wüthen gerade durch dieſe Maßloſigkeit gegen ihr eigenes

Interesse. Diejenigen Kritiker, welche, wie Ehlert, Mohr, Lindau, Naumann, Schletterer, Engel, Ehrlich, Kalbeck, ruhig und unbefangen das Bayreuther Festspiel beurtheilt und dabei auf jede polemische Wiedervergeltung verzichtet haben, erringen unsere Achtung schon durch diese Selbstbeherrschung, denn nach der Lectüre der mit der Peitsche „vorbereitenden" Flugschriften von Nietzsche, Porges, Wolzogen, Hagen ꝛc. war es schwer, in ganz ungereiztem Gemüthszustand das Weichbild von Bayreuth zu betreten. Der Philologe Friedrich Nietzsche, durch Talent und Bildung wol der hervorragendste, in seinen Uebertreibungen zugleich der abenteuerlichste unter Wagner's Kämpen, betrachtet diesen gar nicht als Tondichter — er scheint sich für Musik kaum zu interessiren — sondern als großen, neben Goethe gestellten Dichter, als nationalen Helden, als Stifter einer neuen erlösenden Religion und Philosophie, mit Einem Wort, als einen Messias, an dem zu zweifeln Frevel ist. Das Bayreuther Festspiel ist ihm „die erste Weltumseglung im Reiche der Kunst, wobei nicht nur eine neue Kunst, sondern die Kunst selber entdeckt wurde. Alle bisherigen modernen Künste sind dadurch halb und halb entwerthet". Seine Sorge ist nur, „ob die, welche das Festspiel erleben, seiner würdig sein werden"! Es fehlt nur, daß die Zuhörer verhalten würden, früher das Altarssacrament zu empfangen, um „im Stande der Gnade" Alberich und den Rheinnixen entgegenzutreten. Herrn Nietzsche sind wirklich die Besucher des Wagner-Theaters „geweihte Zuschauer, Menschen, die sich auf dem Höhenpunkte ihres Glückes befinden", und Bayreuth bedeutet ihm „die Morgenweihe am Tage des Kampfes". Und weiter heißt es: „Lernt es, selbst wieder Natur zu werden, und laßt euch dann mit und in ihr durch meinen Liebes- und Feuerzauber verwandeln! Es ist die Stimme der Kunst Wagner's, welche so zu dem Menschen spricht. Daß wir Kinder eines erbärmlichen Zeit-

alters ihren Ton zuerst hören durften, zeigt, wie würdig des Erbarmens gerade dieses Zeitalter sein muß. Mußte die wahre Musik erklingen, weil die Menschen sie am allerwenigsten verdienten, aber am meisten ihrer bedurften?" Man sieht, Nietzsche schlägt genau denselben Ton an, fast dieselben Worte, womit unsere Religionsbücher von Jesus Christus sprechen. Mit ähnlichem Pathos, nur mit mehr musikalischem Interesse und Verständniß, versucht Heinrich Porges in die tiefsten Tiefen Wagner'scher Kunst- und Weltbedeutung zu dringen. Nachdem er den „Ring des Nibelungen" neben Dante's „Divina commedia", neben Goethe's „Faust" und Beethoven's Neunte Symphonie gestellt, proclamirt Herr Porges schließlich Wagner's Werk als „im Stile der monumentalen Kunst hervortretende Wiedergeburt der griechischen Tragödie auf Grundlage des durch das Christenthum zum Repräsentanten des allgemein menschlichen Wesens erhobenen nationaldeutschen Volkscharakters". Das sind ästhetische Rheingold-Dämpfe, in welchen gewöhnlichen Sterblichen wol der Athem ausgehen darf.

Sprechen Nietzsche und Porges als eine Art Oberpriester ihres Gottes, so begnügt sich Hanns v. Wolzogen (Sohn des wahrscheinlich nicht sehr erfreuten Kunstschriftstellers Alfred v. Wolzogen) mit der Mission eines Wagner-Cicerone und explicirt in seinem „Thematischen Leitfaden" die neunzig verschiedenen Leitmotive der „Nibelungen" und in seiner „Poetischen Laut-Symbolik" die psychische Wirkung jedes von Wagner irgendwo verwendeten Consonanten und Stabreims*).

*) So erklärt Wolzogen zum Beispiel bei der ersten „Rheingold"-Scene: „Alberich's lockender Ruf an die Nixen trägt den harten, bissigen N-Laut zur Schau, der seiner ganzen Art als der negativen Macht im Drama so trefflich entspricht, wie er den schärfsten Gegensatz bildet zum weichen W der Wassergeister. Als er dann den Mädchen nachzuklettern sich anschickt, da bezeichnen drastisch die Stäbe Gl und Schl, im Bunde

Hat vielleicht Jemand diese beiden Bücher durchgelesen, ohne irrsinnig geworden zu sein, so ist das nicht die Schuld des Herrn v. Wolzogen.

Aber es erschien noch Stärkeres „zur Vorbereitung" der blöden Bayreuth-Pilger. Ein Herr Edmund v. Hagen schrieb einen ganzen Octavband „über die Dichtung der ersten Scene des Rheingold"! Auf welche Spitze der Arroganz und Besessenheit sich dieser, wahrscheinlich noch sehr junge Mann hinaufarbeitet, möge man aus folgenden Schlußzeilen seines Buches entnehmen: „Blick' auf, staubgeborenes Geschlecht, zur sonnigen Höh'! Dort in seliger Oede steht Plato, da steht Kant, da steht Schopenhauer. Seht, da stehen sie, die einsamen Genien der Menschheit, allgewaltig, riesengroß. Alle aber überragend der Genius Richard Wagner! Heil dir, Plato! Heil dir, Kant! Heil dir, Schopenhauer! Heil euch Genien allen! Dreimal Heil aber dir, Richard Wagner!" Und viermal Heil, setzen wir hinzu, dem, der das begreift!

Man muß diese, dem Bayreuther Fest vorausgeschickten Jubel-Brandbriefe kennen, um ganz das Verdienst jener Schriftsteller zu würdigen, welche trotzdem nach dem Festspiel unbefangen, ohne Gereiztheit das neue Werk beurtheilten. Es liegt eine Reihe solcher, aus Zeitungsberichten nachträglich zusammengestellter Broschüren über das Bayreuther Festspiel vor. Keiner von diesen Kritikern spricht anders, als mit der größten Achtung von Wagner, alle sind die Anhänger seiner früheren Opern, alle heben die großen Einzelschönheiten des „Nibelungenrings" mit Wärme hervor, theilweise sogar mit Enthusiasmus — aber sie sind keine Götzendiener, opfern nicht Vernunft und

mit dem leichten, schlüpfenden F das Abgleiten am schlüpferigen Gestein. Woglinde ruft ihm gewissermaßen ein Prosit auf sein Prusten und Niesen mit dem passendsten Stabe Pr (Fr) zu." Und so geht es fort durch die ganze Oper.

Gefühl schlechtweg einem gefeierten Namen und verharren ungeblendet vor großsprecherischen Phrasen.

Worin zu unserer besonderen Befriedigung alle diese Broschüren übereinstimmen, das ist der Protest gegen die Behauptung, es sei das Bayreuther Festspiel eine Angelegenheit der ganzen Nation und das Publicum in diesem Wagner'schen Privat-Theater das deutsche Volk gewesen. Paul Lindau nennt das Bayreuther Unternehmen „die stärkste individuelle Leistung, die zu denken ist", aber gerade dieser ihr eminent persönlicher Charakter bildet den Gegensatz zum Nationalen. Es ist eine blanke Unwahrheit, diese Luxusvorstellung für reiche Bankiers, Aristokratinnen und Berichterstatter ein nationales Fest und ihre kosmopolitische Gesellschaft das deutsche Volk zu nennen. Allein ebenso einhellig wird von verschiedenen, in ihrer Anschauung ganz unabhängigen Kritikern bestritten, daß Wagner mit seinen „Nibelungen" dem deutschen Volke ein wahrhaft nationales Kunstwerk gegeben habe. Hören wir zuerst Louis Ehlert, den man nach seiner Kritik über „Tristan und Isolde" zu den entschiedenen Anhängern Wagner's zählen mußte. Er nannte damals diejenigen, die mit Wagner's neuestem Stil sich nicht zu befreunden vermögen, geistige Marodeurs. Nun, Ehlert selbst scheint uns von Bayreuth recht marode zurückgekommen. So sehr er Einzelnes, wie den ersten Act der „Walküre", bewundert, seine Bedenken gegen das Ganze überwiegen doch gewaltig. Die dem „Nibelungenring" vindicirte nationale Macht und Bedeutung nennt er eine Illusion. Der Nibelungen-Mythus sei vorherrschend epischer Natur und „Wotan's, Siegfried's, Brunhildens Schicksale für uns von geringer Bedeutung". Auch müßte Wagner erst für ein Geschlecht von Wälsungen sorgen, das seine Wälsungen-Oper auszuhalten vermag. „Die menschliche Constitution, ich nehme die Species der Wagnerianerin hier natürlich aus, hat nicht die Nervenkraft, einen $2^3/_4$ stündigen Act („Rheingold") von so aufregendem Inhalte zu ertragen."

Zwei Axiome der Wagnerianer gibt es, deren Haltlosigkeit unseres Erachtens noch immer nicht mit der gebührenden Entschiedenheit demaskirt worden ist: erstens, daß Wagner's Opern der Ausdruck oder Abdruck der Schopenhauer'schen Philosophie seien, und zweitens, daß wir Wagner als unglücklichen Märtyrer und Dulder zu beklagen haben.

Was Schopenhauer's Philosophie betrifft, so ist es für den Kunstkritiker ganz gleichgiltig, ob Wagner für seine Person Anhänger derselben sei oder nicht. Daß aber durch Musik keine philosophischen Lehren auszudrücken sind, daß die in der Oper handelnden Personen wirkliche Menschen von Fleisch und Blut, nicht abstracte Begriffe, wie „Wille", „Vorstellung", „Intellect" u. s. f., darstellen können, sollte doch jedem ABC-Schützen der Aesthetik klar sein. Weil aber Wagner in seinen Schriften (insbesondere in jener über Beethoven) Schopenhauer'sche Philosophie treibt, so glauben seine Anhänger in jeder Person des „Nibelungenringes" Schopenhauer'sche Abstractionen herausdeuteln zu müssen. „Wotan", belehrt uns Herr v. Hagen, „ist als Personification des Schopenhauer'schen Grundprincipes aufzufassen; die aus der Tiefe aufsteigende Erda ist die Repräsentantin der „Vorstellung" u. s. w. Nach Nietzsche will Richard Wagner jetzt nur noch Eins: „In Tönen philosophiren; „Tristan und Isolde" ist das eigentliche Opus metaphysicum aller Kunst". Es freute uns, in der Broschüre von Ehrlich den Satz zu finden: es gebe „nichts Sonderbareres" (der Ausdruck ist noch zu schwach), „als wenn Musiker ihre Kunstanschauungen aus Schopenhauer schöpfen". Nach Schopenhauer's Lehre ist das Ansich des Lebens der Wille, ein stetes Leiden, theils jämmerlich, theils schrecklich, die Verneinung des Willens daher die einzige Rettung vom Elend des Daseins. „Was hat diese Verneinung", fragt Ehrlich, „mit der Kunst zu thun, die doch die schönste Erhebung über die Misère des Lebens bietet?!"

In Wahrheit gehört es zu den unerträglichsten Affectationen der Wagnerianer, ihren Meister stets in Verbindung mit dem Philosophen des Pessimismus zu bringen. Der Entdecker oder Erfinder dieses Zusammenhangs war, wenn ich nicht irre, Herr Friedrich Nietzsche in Basel, welcher in seiner haarsträubenden Abhandlung „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ die „wiedererwachte Tragödienmusik“ Wagner's als eine Art musikgewordenen Schopenhauer feiert. An „dionysischer“ Extase übertrifft er dabei alles bisher Erlebte. „Wer könnte sich einen Menschen denken“, ruft Herr Nietzsche (Seite 121 der genannten Schrift), „der den dritten Act von „Tristan und Isolde“ ohne alle Beihilfe von Wort und Bild rein als ungeheuern symphonischen Satz zu percipiren im Stande wäre, ohne unter einem krampfartigen Ausspannen aller Seelenflügel zu verathmen? Ein Mensch, der wie hier gleichsam das Ohr an die Herzkammer des Weltwillens gelegt habe, der das rasende Begehren zum Dasein von hier aus in alle Andern sich ergießen fühle, er sollte nicht jählings zerbrechen? Wenn dies Alles aber dennoch möglich sei, ohne Verneinung der Individual-Existenz, wenn eine solche Schöpfung geschaffen werden konnte, ohne ihren Schöpfer zu zerschmettern“ — u. s. w. Man glaubt in einem Narrenhaus zu sein.

Schopenhauer selbst würde sich ohne Zweifel am entschiedensten gegen die Ehre verwahrt haben, der Urquell der Zukunftsmusik zu sein. Um das Willkürliche und Abgeschmackte dieser Anexion Schopenhauer's seitens der Wagnerianer zu erkennen, braucht man nur in Schopenhauer selbst nachzuschlagen. Da wird man finden, daß er vorzugsweise die reine Instrumentalmusik im Auge hat, wo er sich über das Metaphysische der Tonkunst ausspricht. Die „Große Oper“ ist ihm „das Erzeugniß des etwas barbarischen Begriffes von Erhöhung des ästhetischen Genusses mittelst Anhäufung der Mittel, Gleichzeitigkeit ganz verschiedener Eindrücke und Verstärkung der Wir-

kung durch Vermehrung der wirkenden Masse". In den „schalen, nichtssagenden, melodielosen Compositionen des heutigen Tages" findet er „denselben Zeitgeschmack wieder, welcher die undeutsche, schwankende, nebelhafte, räthselhafte, ja sinnleere Schreibart sich gefallen läßt, deren Ursprung hauptsächlich in der miserablen Hegelei und ihrem Scharlatanismus zu suchen sei" *). Der rein musikalische Geist verlange es nicht, daß man der reinen Sprache der Töne Worte, sogar auch eine anschaulich vorgestellte Handlung zugselle und unterlege **). So gewiß die Musik, weit entfernt, eine bloße Nachhilfe der Poesie zu sein, eine selbstständige Kunst, ja die mächtigste von allen sei, und daher ihre Zwecke ganz aus eigenen Mitteln erreiche, so gewiß bedürfe sie nicht der Worte, des Gesangs oder der Handlung einer Oper ***). Wenn die Musik zu sehr den Worten sich anschließen und nach den Begebenheiten zu modeln suche, so sei sie bemüht, eine Sprache zu reden, welche nicht die ihrige sei. Von diesem Fehler habe keiner sich so rein erhalten, wie Rossini, daher spreche seine Musik so deutlich und so rein ihre eigene Sprache †).

Man kann sich nach diesen Aussprüchen des für Rossini begeisterten Philosophen ungefähr denken, ob er in Wagner's Nibelungen sein, Schopenhauer's, Ideal vom Wesen der Musik wiedergefunden hätte. Allein ganz abgesehen von diesem persönlichen Verhältniß Schopenhauer's zur Musik und abgesehen von der Frage, in wie weit seine Philosophie mit jener Wagner's stimme, — man verschone uns nur endlich mit der angeblich tiefsinnigen Anwendung Schopenhauer'scher Kathegorien und Terminologien auf Musik, also auch auf Wagner's Musik. Ein

*) Parerga und Paralipomena. 2. Auflage. II. Seite 464.

**) Ebendaselbst. S. 465.

***) Die Welt als Wille und Vorstellung. 3. Auflage. II. Seite 510.

†) Ebendaselbst. I. Seite 309.

Musikstück, eine Scene aus einer Wagner'schen Oper wird nicht besser noch geringer, wenn man sie als „Wille" oder als „Vorstellung" definirt, oder nachweist, daß in diesem Takt die „Bejahung" in jenem die „Verneinung des Willens" steckt. Solche von falschem Geist und seichter Gelehrsamkeit producirte Spielereien scheinen mir gleichmäßig die Musik wie die Philosophie zu compromittiren.

Nächst der Verschopenhauerung Wagner's würden wir in den Schriften seiner Apostel auch mit besonderem Dank endlich die Klagen über das Märtyrerthum des Meisters vermissen. Sie machen der Wirklichkeit gegenüber einen unwiderstehlich komischen Eindruck. Gegen die Bezeichnungen „der große Dulder", „der deutsche Märtyrer", welche jetzt noch aus Anlaß des Bayreuther Festspiels — dieser größten Huldigung, die je ein Künstler erlebte — von Wagner's Partei beliebt werden, wendet sich Emil Naumann, indem er erinnert, daß weder Gluck noch Mozart oder Beethoven von ihrer Mitwelt solche Opfer und solche Ovationen dargebracht wurden, wie sie Wagner seit Jahren erlebt. „Man hat diesen Meistern keine besonderen Theater gebaut u. dgl. Die Partei verschone uns daher künftig mit dem Märtyrer-Antlitz des von seiner Mitwelt unverstandenen und gemißhandelten Künstlers."

Die Zukunft der Bayreuther Festspiele scheint unsern Gewährsmännern allen sehr fraglich. Wir citiren diesfalls wieder L. Ehlert, welcher für diese Zweifel den gemäßigsten Ausdruck findet. „Eine Vereinigung der außerordentlichsten Anstrengungen hat die Darstellung in Bayreuth ermöglicht. Ist es denn denkbar, daß sich ein derartiges Aufgebot aller Mittel wiederholen oder gar als jährliche Gewohnheit einbürgern wird? Eine Folge von vier Abenden solcher Musik widerstrebt außerdem der Natur des normalen Menschen."

Treffend ist Mohr's Vergleich der Musik Wagner's mit jener Mozart's, gegen welche sie sich verhält, wie ge-

branntes Wasser zu reinem und lauterm Wein. „Sie erhebt nicht, sondern entzündet das Blut, sie läutert nicht, sondern steigt zu Kopf, und ihr allzu häufiger Genuß stumpft gegen Edleres ab und macht die Geister zornig und rachsüchtig, wie echte Schnapstrinker."

Wie richtig namentlich die letztere Beobachtung ist, beweist eine Broschüre, betitelt: „Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel". Verfaßt ist sie wieder von unserem lieben jungen Wolzogen, der hier den „Satyrn", d. h. allen nicht unbedingt anbetenden Kritikern des Bayreuther Festspiels, gar erschrecklich den Text liest. Gleich anfangs bringt er ein „Axiom", das gleichsam die Quintessenz des ganzen Büchleins enthält und uns das Weitere zu lesen erspart. Dieser merkwürdige, mit fetten Lettern gedruckte Wahrspruch heißt: „Nur wer Wagner liebt, darf über ihn urtheilen." Der Beweis lautet: „Man darf nur beurtheilen, was man versteht; wer aber Wagner versteht, der muß ihn lieben: der Liebende also als der Verstehende ist auch allein der Urtheilsfähige." Bis zum Erscheinen dieses neuen Dogmas lagen wir in dem Wahn befangen, blinde Liebe sei das beste Recept für einen Bräutigam, nicht für einen Kritiker. Herr v. Wolzogen beweist uns das Gegentheil durch seine eigene fruchtbare Production; nur fehlt seiner Anleitung, in vierundzwanzig Stunden ein vollkommener Wagner-Kritiker zu werden, noch eine Kleinigkeit: Das erste Gebot „Du mußt Wagner lieben", ist in dieser Fassung offenbar nicht vollständig; es muß lauten: Du darfst keinen Andern lieben als Wagner allein!

Es mußte recht niederdrückend wirken im Lager der Wagnerianer, daß das auf alljährliche Wiederkehr berechnete Bayreuther Festspiel schon nach dem ersten Jahre sistirt wurde, was doch bei einiger Aussicht auf hinreichende Theilnahme sicherlich nicht geschehen wäre. Es sind mehr als drei Jahre verflossen, ohne daß eine Wiederholung des Festspiels in Bayreuth gewagt worden wäre. Eine große Agitation begann gleich nach dem

ersten Jahre, um mit den erdenklichsten Mitteln das erlöschende Interesse wieder anzufachen. Man traut seinen Augen nicht, wenn man das Rundschreiben liest, welches die Geburt eines neuen „Allgemeinen Patronat-Vereins zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele zu Bayreuth" verkündigt. Dieses Versorgungshaus für invalide Nibelungen schlägt zweierlei Mittel vor zu dem genannten Zwecke: Erstens finanzielle: jedes Mitglied hat jährlich einen Beitrag von zwanzig Mark zu leisten, wofür es „ein Loos erwirbt, welches ihm die Anwartschaft auf den Gewinn einer Einlaßkarte zu einer Serie der Festspiele eröffnet". Gewiß eine beglückende „Anwartschaft" — wie aber, wenn das Festspiel nicht stattfindet? Als geistige Mittel sollen zweitens „Wagner-Vereine mit lehrhafter Wirksamkeit" organisirt werden, welche, wie das Rundschreiben sagt, „die Kenntnißnahme von Wagner's Schöpfungen und die Liebe zu denselben zu verbreiten", ferner „für die Festspiele in Bayreuth wohlvorbereitete Hörer heranzubilden haben". Nach § 11 der Statuten hat dieser neue Allgemeine Patronat-Verein „allerorten auf Gründung und Förderung localer Wagner-Vereine mit künstlerischer Lehrthätigkeit hinzuwirken". Ich gestehe, daß ich Wagner, dem es doch an Selbstgefühl nicht fehlt, mehr Künstlerstolz zugemuthet hätte. Ein Mann von der Berühmtheit und den Erfolgen Wagner's hätte wol ein gutes Recht, ja eine Pflicht, sich dergleichen ästhetische Bevormundung zu verbitten. Gibt es etwas den Künstler Compromittirenderes, als solche in Paragraphe gefaßte bureaukratische Maßregeln, um allenthalben die Liebe für seine Werke einzuimpfen? Der hierzu vorgeschriebene Impfstoff besteht in „Vorlesung der Wagner'schen Dichtungen durch einen geübten Leser oder mit vertheilten Rollen", „Vorlesung und Besprechung der kunstphilosophischen Schriften Wagner's", „Vorträge über Wagner", nach dem Muster mehrerer im Leipziger Wagner-Verein bereits abgehaltenen, „über den Charakter des Wotan

im Nibelungenring", „über den Charakter der Brunhilde bei Wagner", „Wagner's Sprache in philologischer und lautsymbolischer Beziehung", „Wagner's Verhältniß zur Schopenhauer'schen Philosophie", „Wagner als Dichter überhaupt" ꝛc. Kurz, nichts als Wagner, Wagner, Wagner bis zum Kopfschmerz. Und das Alles statutenmäßig als alleiniger Zweck eigens dafür gegründeter Vereine!

Nun fragen wir, fragen den gesunden Menschenverstand ohne Unterschied der musikalischen Confession: Wie muß es mit der gerühmten, Alles bezaubernden Schönheit und Allgewalt der Wagner'schen „Nibelungen" bestellt sein, wenn durch solche armselige Maßregeln „die Liebe" dafür fabricirt werden muß? Durch eigene Vereine sorgt man, daß die Hörer „liebend" und „wohlvorbereitet" die „Nibelungen" hören. Es klingt gerade, als wenn es sich um eine Confirmation handelte, nicht um eine Opernvorstellung. Hier ist wirklich ein Rückblick auf die großen Künstler aller Zeiten und aller Nationen erlaubt, und damit die Frage: Wo und wann hat es je Musik eines wirklichen Genius gegeben, Theatermusik obendrein, welche nöthig gehabt hätte, durch ein Netz von Vereinen in dieser Art „verstanden" und „geliebt" zu werden? Gluck's „Iphigenie", Mozart's „Don Juan", Beethoven's „Fidelio" erstanden doch gewiß in ihrer Zeit als etwas ganz Neues, Eigenartiges, Befremdendes und Alles Ueberragendes — hätten trotzdem die Meister es nicht für eine Schmach gehalten, diesen Werken durch andere als durch eigene Kraft Erfolge zu verschaffen und mit ihren Namen eigene Vereine zu patronisiren, von denen sie selbst wieder patronisirt sein wollten? Die Erfindung solcher „Patronat-Vereine", welche, halb Lehramt, halb Gottesdienst, Einem einzigen Künstler dienen, war erst unserer Zeit vorbehalten und leider unserer Nation. Schwerlich würde in Frankreich, England, Italien ein solches Spinnennetz von Vereinen sich ausbreiten können, welche auf ästhetischen Terrorismus hinarbeiten und die,

je stärker sie anwachsen, doch nur desto lauter die innere Schwäche ihrer Sache verrathen. Natürlich darf der vereinsmäßig betriebene Wagner-Götzendienst nicht ganz ohne Reclame für die Priester bleiben: es werden in unserem Manifeste die vorzulesenden Vereinswerke — gleichsam symbolische Bücher, auf die geschworen wird — namhaft gemacht: die Wagner-Broschüren von Nohl, Porges, Hanns v. Wolzogen, Nitzsche u. dgl.

Aber dieser Rattenkönig von Wagner-Vereinen und Wagner-Broschüren erschien noch immer nicht hinreichend, es mußte noch ein ständiges und regelmäßiges literarisches Organ ausschließlich für Wagner-Interessen geschaffen werden. Dieses Organ sind die monatlich erscheinenden „Bayreuther Blätter", welche „unter Mitwirkung von Richard Wagner" in Bayreuth redigirt werden. Wir bedauern es, daß Richard Wagner sich dazu hergegeben hat, persönlich an der Spitze eines Blattes zu sein, welches doch nichts anderes enthält als Wagner-Vergötterungsaufsätze und Schmähartikel gegen alle Nicht-Wagnerianer. Die Isolirung in dem kleinen Bayreuth, das so unerwartet schnell aus triumphirendem Festlärm in die kleinlaute Stille eines unbekannten Städtchens zurückgesunken ist, scheint in Wagner die Neigung zum Größenwahn ungemein verstärkt zu haben. Es ist kein erfreulicher Anblick, einen Mann von solcher Begabung und solchen Erfolgen grollend auf Schloß Wahnfried sitzen und die Redaction einer zu seiner ausschließlichen Verherrlichung gegründeten Zeitschrift überwachen zu sehen. Aber für den künftigen Musikhistoriker werden diese „Bayreuther Blätter" eine unschätzbare Quelle sein für Beurtheilung und Schilderung des Wagner-Cultus in Deutschland. Bemerkenswerth erscheint mir, daß jener voll und frisch klingende Herzenston der Begeisterung, der die Jugend charakterisirt und wie ihn z. B. der ehrliche Wagner-Enthusiast Peter Cornelius anschlug, hier fast gänzlich fehlt; die „Bayreuther Blätter" charakterisirt vielmehr der hochmüthig alt-

kluge Ton des Besserwissens, der greisenhafte Dünkel der Unfehlbarkeit. Jede Nummer überbietet die vorhergehende; in einer der gemäßigtesten wird zum Beispiele behauptet, daß Wagner's Nibelungen-Tetralogie „durch philosophische Tiefe ihrer Ideen und durch vollendete Verkörperung derselben dem Goethe'schen „Faust" ebenbürtig zur Seite steht". Dem Panegyricus folgt der unvermeidliche Schmähartikel, betitelt: „Vom gebildeten Deutschen". Darin wird unter Anderem Louis Ehlert verhöhnt und gegeißelt, obwol er zu drei Viertheilen Wagnerianer ist, eben weil er es nicht ganz und nicht bedingungslos ist. Mit jedem Hefte wird die Monotonie dieses Götzendienstes unerträglicher.

Eine leise Empfindung dieser Stoffarmuth mag auch die Herausgeber in schwacher Stunde überkommen und so haben sie denn neuestens, nachdem ja alle Componisten von Wagner längst hingerichtet sind, — sich über die deutschen Schriftsteller gemacht, sie auf Wahnfried's Altar zu opfern. „Ueber die Verrottung und Errettung der deutschen Sprache", heißt ein im dritten Bayreuther Heft erschienener Aufsatz von Hanns v. Wolzogen. Diese Arbeit ist von Richard Wagner selbst inspirirt, protegirt und mit einem Vorwort eingeleitet.

Da wird unseren Schriftstellern ob ihres fehlerhaften, schlechten Stils gehörig der Text gelesen. Unter den von Herrn v. Wolzogen auf allerhöchsten Befehl gezüchtigten Schulknaben finden sich folgende Namen: Paul Heyse, Karl Gutzkow, Julius Rodenberg, Paul Lindau, Otto Gumprecht, Rudolph Gottschall, Ferdinand Kürnberger, Otto Roquette, Fanny Lewald, Franz Dingelstedt und Andere. Wenn einem Stilvirtuosen wie Paul Heyse oder Dingelstedt einmal eine leichte Incorrectheit entschlüpft, so hat dies kaum so viel zu bedeuten, wie das zufällige Danebengreifen eines Concertspielers vom Range Liszt's oder Rubinstein's. Sie sind und bleiben doch Meister auf ihrem Instrument, diese spielenden wie jene schreibenden Virtuosen. Richard Wagner und

Wolzogen hingegen greifen als Stilisten nicht blos daneben — das würde man kaum bemerken — es fehlt ihnen geradezu jede Empfindung für Schönheit des Stils, für rhythmischen und melodischen Reiz der Sprache.

Zwischen Richard Wagner selbst und seinen Schildknappen wissen wir gar wol einen Unterschied zu machen. Was Wagner in seinem ungenießbaren Stil vorbringt, sind immer Ideen, sind *seine* Ideen. Die Bayreuther Jünger und Apostel hingegen copiren Wagner's Stil (obendrein in karrikirter Uebertreibung) ohne eigene Ideen zu haben. Die seltsame Thatsache ist oft genug bemerkt worden, daß gerade ein Musiker wie Richard Wagner, dem man das empfänglichste und geübteste Ohr für den Wohlklang zuschreiben sollte, einen so unerträglich schwülstigen, verworrenen, melodieverlassenen Stil schreibt. Beispiele brauchen wir nicht anzuführen, jeder unserer Leser ist damit wol reichlich versehen. Und dieser selbe Schriftsteller Wagner, das stilistische Abbild seines schwerfällig sich fortschiebenden, geifer- und feuerspeienden Lindwurms, errichtet nun in Bayreuth ein literarisches „peinliches Gericht" und setzt den jüngsten seiner Knappen, Hanns v. *Wolzogen*, den Erzeuger der längsten Perioden, förmlich zum obersten Richter ein in Sachen des deutschen Stils!

Wäre Richard Wagner ein guter Stilist und zugleich ein aufrichtiger Freund, er müßte zu Wolzogen sagen: „Mein lieber Hanns, machen Sie vorerst aus jedem Ihrer Sätze ungefähr fünf, und streichen dann davon zwei oder drei; auch von je sechs Beiwörtern können *Sie* getrost drei herauswerfen. Haben Sie auf diese Weise das ärgste Gestrüpp Ihres Stiles gelichtet, so werden Sie wenigstens *sehen*, was da noch Alles fehlt." Leider hat Wagner nicht also gesprochen, und wir fürchten, es werde die deutsche Nation, bis er ihr nicht bessere Stilmuster schickt, die alten „Verotter" noch den neuen „Erettern" vorziehen.

III.

Ein Brief von Richard Wagner.

„Und ſtanden Sie mit Richard Wagner niemals in perſönlichem Verkehr?“ fragte mich der Verfaſſer der „Nüchternen Briefe“, Paul Lindau, als wir nach dem zweiten Nibelungenabend in einem entlegenen Wirthshausgärtchen zu Bayreuth über das Erlebte plauderten.

Meine Bekanntſchaft mit Wagner iſt von altem Datum, erwiderte ich, aber von ſehr kurzer Dauer. Als Student hatte ich in Prag den Clavierauszug vom „Fliegenden Holländer“ mit leidenſchaftlichem Intereſſe durchgeſpielt und gleichzeitig die Berichte der „Augsburger Allgemeinen Zeitung“ über die erſte Aufführung des „Tannhäuſer“ verſchlungen. Da nahte die goldene Ferienzeit, und „nach Dresden!“ rief es in mir mit tauſend Stimmen. Zunächſt wollte ich den von mir ſchwärmeriſch verehrten Robert Schumann von Angeſicht ſehen, — eine freundliche Einladung von ihm dünkte mir ein königlicher Geleitsbrief —, ſodann winkte mir die Hoffnung, in Dresden eine Aufführung des „Tannhäuſer“ zu erleben. Es war im Sommer 1846. Schumann, den ich um Wagner befragte, antwortete, daß er ſelten mit ihm zuſammenkomme; Wagner ſei zwar ein ſehr unterrichteter und geiſtreicher Mann, rede aber

unaufhörlich und das könne man doch auf die Länge nicht aushalten. Wagner seinerseits äußerte gegen mich: „Schumann ist ein hochbegabter Musiker, aber ein unmöglicher Mensch. Als ich von Paris hierher kam, besuchte ich Schumann, erzählte ihm von meinen Pariser Erlebnissen, sprach von den französischen Musikverhältnissen, dann von den deutschen, sprach von Literatur und Politik, — er aber blieb so gut wie stumm fast eine Stunde lang. Ja, man kann doch nicht immer allein reden! Ein unmöglicher Mensch!" Diese Aeußerungen, die fast wie Klage und Einrede klingen, charakterisiren schlagend die grundverschiedene Natur der beiden Meister und erklären — da die Beschwerde des Einen ebenso begründet war, wie die des Andern —, daß sich ein näheres Verhältniß zwischen Wagner und Schumann niemals zu gestalten vermochte.

Zu meiner großen Freude war für den Abend im Dresdener Hoftheater „Tannhäuser" angesagt. Vom Morgen bis zur Theaterstunde saß ich auf der Brühl'schen Terrasse und studirte, oder verschlang vielmehr, die Tannhäuserpartitur, die mir Schumann für den Tag geliehen hatte. Welch unvergeßlicher Abend! Robert und Clara Schumann saßen neben mir im Parquet, Richard Wagner dirigirte, Tichatscheck, Mitterwurzer, Johanna Wagner sangen die Hauptrollen. Die Oper und ihre treffliche Aufführung machten auf mich einen berauschenden Eindruck, den einige Längen und Schroffheiten nur vorübergehend abkühlten. Wie gerne hätte ich aus Schumann's Nachbarschaft Vortheil gezogen und seine Ansicht über den „Tannhäuser" gehört. Seine gewöhnliche Schweigsamkeit schien aber diesmal noch gesteigert durch eine gewisse diplomatische Vorsicht. „Die Oper ist voll schöner effectvoller Sachen, aber sehr ungleich. Ja, wenn Wagner so viel melodische Erfindung hätte als dramatisches Feuer". — Das war Alles. Schumann, welcher diese Andeutungen später in einem Privatbriefe näher ausführte, fand also schon im „Tann-

häuser" ein Deficit von melodiöser Erfindung. Was würde er vom „Ring der Nibelungen" gesagt haben?

Im Herbst desselben Jahres war ich zur Vollendung meiner Universitätsstudien nach Wien gezogen und empfand es als eine wahre Schmach, daß Schumann und Wagner daselbst nur dem Namen nach gekannt waren. Ich wollte mein Scherflein dazu beitragen, diese beiden Tondichter in Wien rascher bekannt zu machen. Es glückte mir, die einzige damals in Wien existirende Partitur des „Tannhäuser" (Liszt's Eigenthum) für einige Tage zur Durchsicht zu erhalten; ich vertiefte mich darin und legte meine Ansicht in einer langen, mit Notenbeispielen reich gespickten Kritik nieder. Dieser Aufsatz, mit der ganzen Unreife eines vorlauten jungen Davidbündlers geschrieben, sollte, meiner Absicht nach, den „Tannhäuser" einziehen helfen in die Hallen des Hofoperntheaters. Unser vormärzliches Wien hatte aber bekanntlich mit solchen Dingen keine Eile, „es konnte warten" und wartete wirklich volle 13 Jahre mit dem inzwischen in ganz Deutschland populär gewordenen „Tannhäuser" *). Ich hatte mich somit kläglich verrechnet, freue mich aber heute noch darüber, der Erste in Oesterreich gewesen zu sein, der für eine Aufführung des „Tannhäuser" plaidirt und dieses Plaidoyer unermüdlich fortgesetzt hat. Es verstand sich von selbst, daß die Nummern der Musik-Zeitung, in welchen ich mir mit der Analyse des „Tannhäuser" so viel Mühe gegeben, Richard Wagner zugeschickt werden mußten.

„Und hat Wagner geantwortet?" fragte der Verfasser der „Nüchternen Briefe".

---

*) Wagner's „Tannhäuser" wurde im Herbst 1859 im Wiener Hofoperntheater zum ersten Male (mit Grimminger in der Titelrolle) gegeben. Eine Vorstadtbühne hatte mit unzulänglichen Kräften den Versuch schon 1857 gewagt.

Ja, er hat geantwortet. Wagner ſtand dazumal noch nicht auf der Höhe ſeines Ruhmes; er war bei allem Selbſtgefühl doch ein Menſch, noch kein Gott, wie ſeit der Bayreuther Himmelfahrt, er dankte noch den Leuten, die ihn grüßten, und antwortete zuweilen denen, die an ihn ſchrieben. Er erwies mir, dem unbekannten jungen Menſchen, ſogar die Ehre eines langen, ausführlichen Antwortſchreibens, das meines Erachtens zu dem Merkwürdigſten und Beſten gehört, was aus ſeiner Feder gefloſſen iſt. Wagner gibt darin Aufſchlüſſe über ſein perſönliches Verhalten zur Kunſt, wie über ſeine künſtleriſche Methode. An Klarheit und Unbefangenheit ſcheint mir dieſe briefliche Darſtellung das Meiſte zu übertreffen, was der Autor ſpäter über denſelben Gegenſtand nur allzuredſelig drucken ließ.

Schon der Anblick der feinen geiſtreichen Handſchrift machte auf mich einen ganz eigen angenehmen, beſtechenden Eindruck. Wie graziös, ſcharf und gleichmäßig reihen die kleinen Buchſtaben ſich aneinander an, kein Wort corrigirt, kein Komma ausgeſtrichen! Nur ein ſo zierlicher und überlegter Schreiber konnte es wagen, ſeine Opernpartituren autographiren, anſtatt ſtechen zu laſſen; er wußte, daß er an dem Geſchriebenen nichts zu ändern, der Leſer daran nichts zu rathen habe. Dieſes Wagſtück hätte Beethoven mit ſeiner cyklopiſchen Handſchrift und ſeinen wilden Correcturen ihm nicht nachgemacht. Wagner's Brief bedarf keiner erklärenden Randbemerkungen; die einzelnen muſikaliſchen Punkte, an welche Wagner ſeine Ausführungen knüpft, ſind leicht zu errathen. Es ſind die Stellen im „Tannhäuſer", die ſelbſt meine ſo warme Beurtheilung als Schwächen und Mängel des Werkes erkennen mußte, ſo z. B. die Unterjochung des muſikaliſchen Elementes unter das declamatoriſche, insbeſondere in der ermüdenden Scene des Sängerkrieges; der Mißbrauch mit verminderten Septimaccorden, die in manchen Scenen oft allein die Koſten des leidenſchaftlichen Ausdrucks tragen u. dgl. Was den gereizten Ausfall gegen Meyerbeer

am Schluß von Wagner's Brief betrifft, so war er dadurch hervorgerufen, daß ich den „Tannhäuser" für das „bedeutendste Erzeugniß der Großen Oper seit den Hugenotten" zu erklären wagte, ein Ausspruch, der mir heute noch kein übles Compliment zu sein scheint. Wagner's Brief ist aus Dresden am 1. Januar 1847 datirt und lautet wörtlich, wie folgt:

„Nehmen Sie, bester Herr Hanslick, meinen aufrichtigsten Dank für Ihre Zusendung, die heute früh am Neujahrstag bei mir eintraf. Die mir so höchst günstige Intention Ihrer so umfangreichen Besprechung meines „Tannhäuser" ist mir besonders aus der Rücksicht erfreulich, daß sie mich über den Eindruck nicht zweifeln läßt, den meine Arbeit auf Sie machte. Wollen Sie die Wirkung erfahren, die ich bei Durchlesung Ihres Aufsatzes empfing, so muß ich der Wahrheit zulieb gestehen, daß diese eine beängstigende war. Mag ich Lob oder Tadel über mich lesen, mir ist es immer, als ob Einer in meine Eingeweide griffe, um sie zu untersuchen; ich kann mich in diesem Punkte einer jungfräulichen Scham noch nicht erwehren, in der ich meinen Leib für meine Seele halte: eine Aufführung meiner Oper vor dem Publicum ist für mich stets ein Kampf so grenzenloser innerer Aufregung, daß ich öfter schon zu Zeiten, wo ich mich diesem Kampfe nicht gehörig gewachsen fühlte, Aufführungen, wenn sie bestimmt waren, zu verhindern suchte.

„Vollkommen bin ich überzeugt, daß Tadel dem Künstler selbst weit nützlicher ist als Lob: wer vor dem Tadel zu Grunde geht, war dieses Unterganges werth, — nur wen er fördert, der hat die wahre innere Kraft; daß Lob wie Tadel aber den Künstler, dem die Natur selbst den heftigsten Sporn der Leidenschaft gab, auch am peinlichsten berührt, muß erklärlich gefunden werden.

„Jemehr ich mit immer bestimmterem künstlerischen Bewußtsein producire, jemehr verlangt es mich, einen ganzen Menschen zu machen; ich will Knochen, Blut und Fleisch geben, ich will den

Menschen gehen, frei und wahrhaftig sich bewegen lassen, — und nun wundre ich mich oft, wenn sich Viele nur noch an das Fleisch halten, die Weiche oder Härte desselben untersuchen. Lassen Sie mich deutlicher reden; nichts hat mich — um von einem einzelnen Gliede zu sprechen — mehr befriedigt, als die Wirkung, die in den meisten Vorstellungen des „Tannhäuser" (ob grade auch in der Vorstellung, der Sie beiwohnten, entsinne ich mich nicht genau) die ganze Scene des Sängerkriegs auf das Publicum hervorbrachte: ich habe erlebt, daß jeder der einzelnen Gesänge darin mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde, daß dieser sich bei den letzten Gesängen und dem schließlichen Ausbruche des Entsetzens der Versammelten auf das ungewöhnlichste steigerte; — ich sage, mich befriedigte diese Wahrnehmung in hohem Grade, weil mich diese Wahrnehmung größter Naivetät des Publicums darin bestätigte, daß jede edle Absicht erreicht werden kann. Die Wenigsten konnten sich klar sein, wem sie diesen Eindruck verdankten, dem Musiker oder dem Dichter, und mir kann es nur daran liegen, diese Bestimmung unentschieden zu lassen.

„Ich kann nicht den besonderen Ehrgeiz haben, durch meine Musik meine Dichtung in den Schatten zu stellen, wohl aber würde ich mich zerstücken und eine Lüge zu Tage bringen, wenn ich durch meine Dichtung der Musik Gewalt anthun wollte. Ich kann keinen dichterischen Stoff ergreifen, der sich nicht durch die Musik erst bedingt: mein Sängerkrieg, wenn das dichterische Element darin vorwaltet, war meiner höhern Absicht nach aber auch ohne Musik nicht möglich.

„Ein Kunstwerk existirt aber auch nur dadurch, daß es zur Erscheinung kommt: dies Moment ist für das Drama die Aufführung auf der Bühne, — so weit es irgend in meinen Kräften steht, will ich auch diese beherrschen, und ich stelle meine Wirksamkeit zu diesem Zweck den übrigen Theilen meiner Productivität fast vollständig zur Seite. In diesem Sinn kann

mein Gelingen sich nur in dem unmittelbaren Erfolg der Aufführung, sobald das Fremdartige und Ungewohnte derselben von der größeren Masse überwunden ist, aussprechen und es beruhigt mich, bei edlem Zweck das Gelingen nur durch edle Mittel erreichbar zu wissen. Wo ich das Gelingen nicht erreicht sehen konnte, erkannte ich stets einen Fehler, nicht jedoch in dem einzelnen Mittel, sondern im wesentlichen Ganzen.

„Eines noch ist wohl zu erwägen: da, wo die Musik mitwirkt, drängt sich dieses mächtig sinnliche Element so lebhaft in den Vordergrund, daß die Bedingungen ihrer Wirksamkeit als einzig maßgebend erscheinen müssen. Ob nun aber die Musik durch ihr eigenstes Element im Stande ist, überall dem zu entsprechen, was eine Dichtung — so musikalisch sie auch immer sei — darbietet, wage ich noch nicht zu entscheiden.

„Glucks Dichtungen machten keineswegs einen erschöpfenden äußersten Anspruch an die Leidenschaftlichkeit der Musik, sie bewegen sich mehr oder weniger in einem gewissen gefesselten Pathos — dem der Racine'schen Tragödie — und da, wo dieser vollkommen zu überschreiten war, bleibt Glucks Musik uns unverkennbar viel schuldig. Die Dichtungen der Mozart'schen Opern rührten noch weniger an diesen äußersten Grundfesten der menschlichen Natur; die „Donna Anna" ist ein einzelner Moment, der das Gebiet bei weitem noch nicht erschöpft. Dem, was sich Spontini im zweiten Acte der „Vestalin" (Scene der Julia) und Weber in Einzelnem der „Euryanthe" (z. B. der Moment nach dem Verrath ihres Geheimnisses an Eglantine ꝛc.) bot, konnten beide nur mit jener so getadelten „verminderten Septimen-Accord-Musik" entsprechen, und ich meinestheils muß wenigstens an dem, was unsere Vorgänger geleistet, hier eine Grenze der Musik erkennen.

„Daß wir bei solchen Vorgängen das Höchste und Wahrste der Oper — nicht für ihren rein musikalischen Theil, sondern als dramatisches Kunstwerk im Ganzen — bei weitem noch

nicht erreicht haben, muß unbezweifelt bleiben, und in diesem Sinne und von dem Standpunkt meiner von mir selbst weit eher bezweifelten als überschätzten Kräfte aus, gelten mir meine jetzigen und nächsten Arbeiten nur als Versuche, ob die Oper möglich sei?

„Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an; das bewußtlos producirte Kunstwerk gehört Perioden an, die von der unseren fernabliegen: das Kunstwerk der höchsten Bildungs-Periode kann nicht anders als im Bewußtsein producirt werden. Die christliche Dichtung des Mittelalters z. B. war diese unmittelbare, bewußtlose: das vollgültige Kunstwerk wurde aber damals nicht geschaffen, — das war Goethe in unserer Zeit der Objectivität vorbehalten. Daß nur die reichste menschliche Natur die wunderbare Vereinigung dieser Kraft des reflectirenden Geistes mit der Fülle der unmittelbaren Schöpferkraft vereinigen kann, darin ist die Seltenheit der höchsten Erscheinungen bedingt, und wenn wir mit Recht bezweifeln müssen, daß für das von uns besprochene Kunstgebiet eine solche Begabtheit so bald sich zeigen werde, so ist doch die mehr oder weniger glückliche Mischung beider Geistesfähigkeiten schon jetzt in jedem der Kunst wirklich förderlich sein sollenden Künstler als auffindbar vorauszusetzen, — und die Getrenntheit dieser Gaben als zum höhern Zweck, genau genommen, unwirksam anzusehen.

„Was mich um eine Welt von Ihnen trennt, ist Ihre Hochschätzung Meyerbeers. Ich sage das mit vollster Unbefangenheit, denn ich bin ihm persönlich befreundet, und habe allen Grund, ihn als theilnehmenden, liebenswürdigen Menschen zu schätzen. Aber wenn ich Alles zusammenfasse, was mir als innere Zerfahrenheit und äußere Mühseligkeit im Opern-Musikmachen zuwider ist, so häufe ich das in dem Begriff „Meyerbeer" zusammen, und dies umsomehr, weil ich in der Meyerbeer'schen Musik ein großes Geschick für äußerliche Wirksamkeit erkenne, die umsomehr die edle Reife der Kunst zurückhält, als

sie mit aller Verleugnung der Innerlichkeit in jeder Farbe zu befriedigen sucht. Wer sich in das Triviale verirrt, der hat es an seiner edleren Natur zu büßen; wer es aber absichtlich aufsucht, der ist — glücklich, denn er hat es an nichts zu büßen. —

„Sie sehen, wie geschwätzig Sie mich gemacht haben! Lassen Sie mich dabei aber schließlich nicht die Hauptsache vergessen, damit ich Ihnen nochmals meinen Dank ausspreche. Leben Sie wohl und lassen Sie bald wieder etwas von sich hören. Der Ihrige Richard Wagner."

Dieser gütigen Aufforderung folgte ich nicht, und habe auch niemals wieder ein Lebenszeichen von Richard Wagner erhalten. Da es den Meister so sehr verstimmt hatte, in einer überaus lobenden Beurtheilung seines „Tannhäuser" auch einem Lob der „Hugenotten" zu begegnen, so mußten ihm meine Aufsätze über seine ersten theoretischen Schriften und späteren Opern noch weit unwillkommener sein. Seit 20 Jahren bin ich mit Wagner nicht in Berührung gekommen. Um so lieber übergebe ich der Oeffentlichkeit jenen Brief aus jungen Tagen, in welchem sich die schönste Seite von Wagners Thätigkeit so offen darlegt: der sittliche Ernst und die unbeugsame Energie, mit welcher er seinen, einmal für richtig erkannten Weg verfolgt. Es ist mir angenehm mit jenem Document Zeugniß ablegen zu können für den Geist und die Ueberzeugungstreue eines Mannes, dessen neuesten übermenschlichen Nimbus ich gleichwol nach bestem Wissen und Gewissen bekämpfen muß.

IV.

Richard Wagner's „Nibelungen-Ring" im Wiener Hofoperntheater.

Im Wiener Hofoperntheater wurde die „Walküre" schon im März 1877 gegeben, dann „Rheingold" im Jänner 1878, „Siegfried" im November 1878, endlich im Februar 1879 die „Götterdämmerung". Unsere viel angefochtene Vorhersage ist somit schnell in Erfüllung gegangen: der Prophet kommt zum Berge, und Bayreuth, nachdem es Europa bei sich zu Gaste gesehen, begibt sich nun auf die Wanderschaft nach Europa. Die Behauptung, auf welche man das kostspielige Wagner-Theater baute, es sei nur dort der „Ring des Nibelungen" darstellbar, ist durch die Wiener Aufführungen schlagend widerlegt.

Nicht Alles, was von Bayreuth aus glänzte, war gediegenes Gold. Wie Wagner's Musik selbst, so kranken auch seine genial ersonnenen Bühnen-Reformen an dem Fehler des Uebermaßes und der Uebertreibung. Ideen, an sich geistvoll und stichhaltig, mußten dort ihre eigensinnig überspannte Ausführung an ihrer Wirkung büßen. Daß man dieselben in Wien wieder auf richtige Grenzen zurückführte, gedieh der Aufführung nicht zum Schaden, sondern zum Vortheil. Vergegen-

wärtigen wir uns dieſe Factoren. Zuerſt das Orcheſter. Wagner hatte in Bayreuth das abſolut unſichtbare Orcheſter eingeführt; in kellerartige Tiefe verſenkt, war es obendrein durch ein Blechdach gedeckt. Der alſo gemaßregelte Ton machte nun allerdings einen poetiſch myſteriöſen Eindruck, aber einen muſikaliſch abgeſchwächten. Um den Glanz des Orcheſters war es geſchehen, auf dem Jauchzen der Geigen, dem Schmettern der Hörner lag es wie ein ſchwarzes Tuch. In Wien war die ſeit Kurzem hier eingeführte wohlthätige Vertiefung des Orcheſters (nach Münchener Muſter) unverändert beibehalten, wodurch der Klang kräftiger und glänzender als in Bayreuth hervordrang. Kräftiger und glänzender trotz der numeriſch ſchwächeren Beſetzung; denn in Bayreuth verurſachte eben die künſtliche Dämpfung, daß man nur die halbe Anzahl von Inſtrumenten zu hören glaubte*).

Eine andere ſinnreich gedachte, jedoch in ihrer drakoniſchen Ausführung peinliche Reform Wagner's war die Verfinſterung des Zuſchauer-Raumes, in welchem man ſeinen Nachbar nicht ſah, während die Bühne im grellen Licht und wechſelndem Farbenſpuck ſchmerzlich blendend aufleuchtete. Im Hofopern-theater war Beides gemildert, die Beleuchtung oben und die Entleuchtung unten, man befand ſich weit beſſer dabei. Gehen wir weiter, zur Dauer der Vorſtellung. In Bayreuth begann man um 4 Uhr, in Wien glücklicherweiſe erſt um Sechs. Und trotzdem währten die erſten Vorſtellungen der „Walküre“ hier

*) In Bayreuth ſpielten 16 erſte und 16 zweite Violinen, 12 Bratſchen, 12 Violoncelle, 6 Harfen. In Wien nur 14 erſte und 14 zweite Violinen, 10 Bratſchen, 8 Violoncelle, 2 Harfen. Die Harmonie war hier wie dort gleich beſetzt. Trefflich bewährte ſich bei der Wiener Aufführung die von Hans Richter verſuchte neue Anordnung des Orcheſters, welche alle Geigen zu Einer compacten Maſſe zuſammenrückt, auf der linken Seite des Orcheſters, während die rechte den Bläſern und Schlag-Inſtrumenten eingeräumt iſt.

bis gegen halb Elf! Auf allen Mienen war die vollständigste Erschöpfung ausgeprägt, rechts und links hörten wir von Musikfreunden, die nach dem ersten Acte entzückt applaudirt hatten, die Aeußerung, das sei kein Genuß mehr, sondern eine Qual.

Indem wir die Wiener Aufführung mit der Bayreuther vergleichen, übersehen wir keineswegs, daß durch die Bauart des Wagner-Theaters (keine Logen, kein Kronleuchter, größere Höhe und Entfernung der Bühne ꝛc.) eine vollkommenere, für alle Zuschauer gleichmäßige scenische Illusion erreicht wurde; selbst durch Nebendinge, wie die Verbannung des Souffleurkastens. Trotzdem vertheidigen wir die Beibehaltung dieser bescheidenen Gedächtnißhilfe, da wir noch menschlich mit Menschen empfinden. Wir möchten den Sängern, welche in den „Nibelungen" Hunderte von widerhaarigsten Versen zu lernen haben, ebensowenig den Souffleur entziehen, als unsere trefflichen Musiker zu der unterirdischen Sklavenpresse von Bayreuth verurtheilen. Dergleichen an den gekrönten Tondichter Nero erinnernde Maßregeln wollen wir Bayreuth nicht nachmachen und sollten wir auch darüber ein kleines Stückchen Illusion einbüßen. So weit wird es ohnehin aller ästhetische Despotismus niemals bringen, daß das Opern-Publicum total vergesse, in einem Theater zu sein; das ist auch gar nicht nothwendig. Daß man aber mit ausreichendem Wissen und Können auch auf den von Wagner so leidenschaftlich geschmähten und verdammten Opernbühnen die „Nibelungen" aufführen und sehr gut aufführen kann, das hat Wien bewiesen.

Dem „Rheingold" kam in Wien offenbar die Unregelmäßigkeit zu statten, daß — dem Zusammenhang der Dichtung entgegen — die „Walküre" früher aufgeführt und das Publicum dadurch an die Wunderlichkeiten des Wagner'schen Nibelungenstils gewöhnt worden war. Bedeutungsvoll als bloßes Vorspiel zu der eigentlichen Nibelungen-Trilogie („Die Wal-

küre", „Siegfried" und „Götterdämmerung"), ist „Das Rheingold" doch an und für sich von allen vier Stücken das unerquicklichste. Einen einzigen Vorzug, und keinen unwesentlichen, hat „Rheingold" vor der „Walküre" voraus: es ist bedeutend kürzer. Der Hörer verläßt das Theater nicht in jener äußersten Erschöpfung, welche ihm nach der „Walküre" selbst die Erinnerung an ihre schönen Einzelheiten vergällt. In Bayreuth, noch mehr in München, wo man auf den Bühnenfestspielstil noch nicht gefaßt und obendrein ungenirter in seiner Empfindung war, befand sich das Auditorium allerdings auch nach „Rheingold" in einer tödtlichen Nervenabspannung. In Wien gestaltete sich dieses Ungemach weit mäßiger, weil man endlich den Muth gehabt, sich an eine eigensinnige Vorschrift des Componisten nicht zu halten. Wagner läßt nämlich das ganze „Rheingold" in Einem Zug, ohne Zwischenact, aufführen und gestattet nicht einmal einen kurzen Ruhepunkt, wie nach den einzelnen Sätzen einer Sinfonie, oder eine Generalpause während des Scenenwechsels. In München und Bayreuth spielte die ganze Oper buchstäblich von Anfang bis zu Ende, also über dritthalb Stunden lang, ohne Pause fort. Nun kann man wol eine Oper, aber nimmermehr einen Act von dieser Länge aushalten. In Wien fällt man nach der ersten Walhallascene dem bei Wagner rastlos fortgaloppirenden Orchester mit einem Schlußaccord in die Zügel und gönnt uns einen Zwischenact von zehn Minuten. Man wird sich mit der Zeit gewiß noch weiter emancipiren, namentlich von seinem Verbot, irgend einen Tact zu streichen. Ein Theater ist kein Sclavenschiff, und Musiker wie Zuhörer sind doch auch Menschen sozusagen.

Weitaus den vortheilhaftesten Eindruck machte hier wie überall die erste Scene der Rheintöchter, dieses blendende In- und Durcheinander poetischer, malerischer und musikalischer Reize. Im Uebrigen hörte man in Wien, gerade so wie in

München, Bayreuth u. s. w. weit mehr von den Ausstattungswundern reden, als von der Musik. Ein Gewinn für die Bühnentechnik entspringt sicherlich aus den neuen und großen Aufgaben, die Wagner ihr stellt; seiner weit ausgreifenden Phantasie verdankt die scenische Kunst bereits namhafte Fortschritte. Zu beklagen ist nur, daß all dies Schaugepränge für die ernste Oper verwerthet wird, anstatt für's Ballet, wohin es gehört. In der Oper zieht es ab von der Musik und dem dramatischen Gehalt; ein Reichthum, dem man es ansieht, daß er Armuth zu verhüllen hat. Es gibt keine zweite Oper, deren Erfolg, ja deren Existenz so abhängig wäre vom Ausstattungswesen, wie „Rheingold". In diesen scenischen Wundern und Ueberraschungen hat Wagner einen Nibelungenring erobert, welcher das ganze Geschlecht der Oper in's Verderben reißen wird.

Im Wiener Hofoperntheater gelang die Aufführung musikalisch vortrefflich; Decorationen und Maschinen erzielten, so weit sie erreichbar ist, die gewünschte Wirkung. Für nicht erreichbar halte ich die täuschende Herstellung des Regenbogens am Schlusse der Oper; er war lächerlich in München, in Bayreuth und — in Wien. Baut man den Regenbogen so massiv und stellt ihn so niedrig, daß wirklich ein Halbdutzend lebendige Götter und Göttinnen über denselben promeniren können, dann wird es nimmermehr einem Regenbogen gleichen, sondern einer angestrichenen Parkbrücke, wo nicht einer siebenfarbigen Leberwurst. Gleicht er aber einem richtigen Regenbogen, dann können unmöglich, dicht vor unseren Augen, Menschen darüber gehen. Wäre es nicht der beste Ausweg, diesen bösen Regenbogen nach Art der Dissolving-views oder der wilden Jagd im „Freischütz" als ein Spectrum auf den Horizont zu projiciren?

„Rheingold" wurde bei der ersten Aufführung im Hofoperntheater mit jubelndem Beifall aufgenommen, spielte aber schon am folgenden Abend vor halbleeren Bänken.

Ungleich größer und nachhaltiger war, wie vorauszusehen,

der Erfolg der „Walküre", welche man, wie bereits erwähnt, dem „Rheingold" gleichsam ad captandam benevolentiam vorausgeschickt hatte. In der That bedarf „Die Walküre" weder des vorausgehenden „Rheingold", noch des nachfolgenden „Siegfried"; sie ist für sich vollkommen verständlich, soweit diese unserer heutigen Cultur völlig entrückten Wagner'schen Göttergeschichten überhaupt einem modernen Publicum verständlich sind. Vom Rheingold und dem Fluch des Ringes — dem angeblichen Hauptmotiv der ganzen Trilogie — ist in der „Walküre" keine Rede mehr, und was mit dem noch ungeborenen Sohn Siegmund's und Sieglinden's (Siegfried) zwanzig Jahre später geschehen werde, das hat mit der in der „Walküre" abgeschlossenen Geschichte des geschwisterlichen Ehepaares nichts zu schaffen.

Jener Dämon der Maßlosigkeit, welcher Wagner gegen sein eigen Fleisch wüthen heißt, bis sich an seinen größten Intentionen Faust's Ausspruch: „Vernunft wird Unsinn, Wohlthat Plage", erwahrt: dieser Dämon zeigt sich am geschäftigsten in der großen Ausdehnung der Wagner'schen Musikstücke. Im zweiten Acte der „Walküre" führt Wotan nacheinander zwei lange Dialoge, zuerst mit Fricka, dann mit Brunhilde, welche mit ihrer prosaischen Ausführlichkeit und unsäglich langweiligen Musik die Geduld des Hörers auf eine starke Probe setzen. Die entsetzliche Redseligkeit dieses geistesschwachen Pantoffelhelden, eines „Gottes", für den Nestroy zu früh gestorben ist, dies seitenlange Breittreten von Dingen, die mit wenigen Worten leicht zu erledigen waren, stimmte in Bayreuth selbst Anhänger der „heiligen Sache" bedenklich. Dort durfte natürlich kein Wörtchen gestrichen werden, in Wien that man es, und zwar zum entschiedensten Vortheil des Werkes. Die Erzählung Wotan's trafen zwei Striche, die zusammen fünfzehn Seiten des Clavierauszuges ausmachen (p. 107 bis 119 und 247 bis 248), eine tüchtige Amputation, und dennoch ist die

Scene noch immer zu lang für ihr geringes dramatisches Interesse.

Die sorgfältige, in den Rollen der Sieglinde (Frau Ehnn) und Brunhilde (Frau Materna) ganz eminente Besetzung trug zu dem großen Erfolg der Walküre in Wien ebensoviel bei, als die virtuose Leistung des von Hanns Richter dirigirten Orchesters und die treffliche Scenirung. Der so wichtige Vorgang des Zweikampfs im zweiten Act, in dem Bayreuther Arrangement ganz unverständlich, wirkte in Wien ebenso deutlich, als effectvoll. Die auf schnellen Rossen über die Bühne sprengenden Walküren bieten ein wildmalerisches Bild, während die Bayreuther Schlachtjungfrauen, unberitten, nur von ihren Pferden prahlten. Sogar das Widdergespann der „hehren" Fricka, in Bayreuth ein Gegenstand ironischer Heiterkeit, zieht hier in schönstem Trab die göttliche Geheimräthin.

„Siegfried" vermochte in Wien nicht den Eindruck zu machen und zu behaupten, den man nach den Bayreuther Erfahrungen prophezeit hatte. Das Stück erreichte in Wien nicht entfernt die Wirkung der „Walküre" und spielte bald vor einem sehr zusammengeschmolzenen Publicum. Und doch konnte die Aufführung musikalisch wie scenisch musterhaft heißen. Für die Rolle des Siegfried und nur für diese war auf Wagner's Geheiß sogar eigens der Tenorist Jäger berufen worden. Durch seine hohe, kräftige Gestalt wie geschaffen für diese Rolle, wirkt Jäger als Sänger durch die Energie des Vortrags und Deutlichkeit der Aussprache. Die Stimme hat wenig Reiz und ist bereits stark beschädigt, wahrscheinlich in Folge des vielen Siegfried-Singens. Es ist charakteristisch für diesen „Wagner-Sänger" par excellence, daß er in keiner andern Rolle genügte, ja als Josef in Méhul's Oper, nahezu mißfiel.

Am 14. Februar 1879 wurde im Hofoperntheater der vierte und mächtigste Gang der mukalischen Riesenmahlzeit von Bayreuth aufgetragen: die „Götterdämmerung".

In dem Maße, als die „Götterdämmerung" an dramatischer Lebendigkeit die drei früheren Dramen des Nibelungenrings übertrifft, erwies sich auch die Theilnahme der Zuschauer reger und anhaltender. Die Einleitungsscene der drei Nornen (deren Seil-Zuwerfen in Bayreuth fast eine komische Wirkung hervorbrachte) wurde in Wien weggelassen, was zumal mit Rücksicht auf die unerträgliche Länge des ersten Acts nur zu billigen ist. Dasselbe Verfahren erlaubte ich mir gegen eine zweite, ebenso überflüssige Scene zu empfehlen, welche dem Publicum keine geringere Geduldprobe auferlegt: die Scene Waltraute's. Diese in der „Götterdämmerung" ganz unerwartet auftauchende Walküre besucht Brunhilden, um ihr eine sehr bewegliche Schilderung von dem schlechten Befinden des erhabenen Wotan zu machen. Wir vermuthen, daß die Mehrzahl des Publicums sich (offen oder heimlich) beglückwünscht, diesen Wotan wenigstens am vierten Abend los zu sein, somit auf jede sentimental ausgedehnte Schilderung von seiner Melancholie und Appetitlosigkeit gerne verzichtet. Aehnlicherweise überraschend taucht auch der Zwerg Alberich ganz episodisch wieder aus der Versenkung auf, um in einer martervoll dissonanzenreichen Scene längst Bekanntes dem Hagen zu erzählen. Schon bei der zweiten Aufführung der „Götterdämmerung" in Wien wurden außer der Nornenscene auch noch die Scene von Waltraute und jene Alberich's gestrichen. Als das Bedenklichste erwies sich wieder das Ende: das unmotivirte, dem Zuschauer unverständliche Hereinbrechen der „Götterdämmerung", die doch mit dem uns allein interessirenden Ausgang von Siegfried und Brunhild schlechterdings nichts zu schaffen hat. Die ganze Katastrophe ist förmlich über's Knie gebrochen. Während Wagner sonst im Retardiren aller Situationen das Unglaublichste zu leisten liebt, überstürzt er die Schlußscenen der „Götterdämmerung". Die Tödtung Gunther's durch Hagen, der Opfertod Brunhild's, Hagen's Salto mortale in den Fluß, die Rheintöchter, unten die Ueberschwemmung, oben die Götterdäm-

merung in der „Walhalla" — das Alles stürzt mit so materieller Hast, so balletmäßig überraschend auf und über einander, daß es dem Zuschauer kaum möglich ist, sich über diese Vorgänge klar zu werden. Wie am Schlusse das Bild der Götterdämmerung scenisch herzustellen sei, darüber scheint Wagner selbst nicht ganz mit sich einig. In Bayreuth war das Tableau unschön, unklar und mißlungen wie in Wien, aber es war ein ganz anderes Bild als in Wien, wo doch Alles nach Wagner's neuesten Vorschriften unter unmittelbarer Aufsicht öffentlich beglaubigter und auch geheimer Agenten des Meisters scenirt wurde. Wieder andere Versuche wurden in anderen deutschen Theatern mit dem Schlußtableau gemacht, mit nicht viel besserem Erfolge. Der Grund des Uebels liegt ohne Frage schon in der Dichtung; Wagner's Absichten sind hier über die Grenzen des Möglichen, wenigstens des richtig Ausführbaren hinausgeschossen. Durch zwei kleine Striche wäre die Unklarheit dieses vierten Dramas erheblich zu verringern: ein Strich durch den Titel „Götterdämmerung" (zu Gunsten des früheren: „Siegfried's Tod") und ein zweiter über das diese „Götterdämmerung" darstellende Wolkentableau.

Die „Götterdämmerung" fand in Wien anfangs eine lärmend beifällige Aufnahme. Ob dieser Erfolg ein nachhaltiger, bleibender sein werde, muß die Zukunft lehren. Die „Meistersinger", bei ihrer ersten Aufführung noch enthusiastischer begrüßt, fanden bald einen spärlichen Zuspruch, erschienen immer seltener, bis sie endlich jetzt (mit Unrecht) ganz vom Repertoire verschwunden sind. Und doch stehen die „Meistersinger", nach meiner Empfindung, hoch über dem ganzen „Nibelungenring", im Text wie in der Musik. Die natürliche Empfindung des Dichters und die schöpferische Kraft des Musikers erscheinen darin, gegen die „Götterdämmerung" gehalten, in einer wahren Glorie von Jugendfrische und Gesundheit. —

Im Mai 1879 wurden im Wiener Hofoperntheater die

vier Nibelungendramen schließlich auch unmittelbar nacheinander als zusammenhängender Cyclus gegeben und damit die letzten Forderungen jener mächtigen Musikpartei erfüllt, welche Hans Hopfen so hübsch die „elegante Verschwörung" nennt.

So sehen wir ganz entgegen der ursprünglichen Versicherung Wagners, es könne und dürfe diese Tetralogie nur in dem Bayreuther „Bühnenfestspielhaus" dargestellt werden, dieselbe seit Jahr und Tag wie eine riesige Wanderspinne ganz Deutschland mit ihren weißen Fäden überziehen. Ueberall begleiten unermeßlicher Andrang und Enthusiasmus die ersten Vorstellungen, erhalten sich aber, wie es scheint, nicht auf die Dauer. Ein ansehnlicher Theil des Publicums findet, nachdem es seine erste Neugierde gestillt, daß es doch ein gar zu anstrengender, ja aufreibender Genuß sei, dem man sich nur selten gewachsen fühle. Ein kleinerer Theil gesteht sogar aufrichtig, die Totalwirkung eines solchen Nibelungen-Abends oder gar mehrerer hinter einander sei überhaupt kein Genuß zu nennen, sondern eine Qual. Zu dieser unglücklichen Fraktion gehöre auch ich. Als ein rein persönliches Erlebniß möchte ich, aufrichtig und ohne alle kritische Anmaßung, meinen Lesern diesen Eindruck bekennen. Der Kritiker kann ja nicht den Anspruch erheben, über so ungewöhnliche, die öffentliche Meinung gewaltsam spaltende Kunsterscheinungen endgiltig abzuurtheilen; er gibt nur ein individuelles Urtheil, für dessen Wahrhaftigkeit, nicht Richtigkeit er seinen Lesern verantwortlich ist. Ueber Wagners Musikdrama stehen sich bekanntlich die Urtheile der Kritik schroff gegenüber, fast wie Ankläger und Vertheidiger im Proceß; der Gerichtshof, welcher dem Einen oder dem Andern Recht gibt, ist die Zeit, oft ein ziemlich langer Verlauf der Zeit. In dem unmittelbaren Wirbel der Gegenwart vermag der Kritiker kaum Anderes und gewiß nichts Heilsameres zu thun, als nach gewissenhafter Vorbereitung sich selbst unter dem Eindruck des Werkes zu be-

obachten und dieſen aufrichtig zu ſchildern. Obwol der erſte Eindruck meiſtens der entſcheidende und richtige iſt, erließ ich mir doch weder die Mühe noch die Selbſtverleugnung, an deſſen nachträglicher Rectificirung, gleichſam an meiner Nibelungen-Erziehung zu arbeiten. Eine erſte Vorſtellung hört der Kritiker nicht ohne Aufregung; das Anſpannen der ganzen Aufmerkſamkeit, begleitet von dem unwirſchen Gedanken, morgen darüber ſchreiben zu müſſen, macht ihn ein wenig reizbar. Kommen noch andere, äußere Widerwärtigkeiten hinzu, wie in den Tagen von Bayreuth, ſo mag vielleicht jene Reizbarkeit zur Gereiztheit werden und trübt unwillkürlich ſeine Aufnahmsfähigkeit, wie eine leicht angehauchte photographiſche Platte. Ich dispenſire mich in ſolchen Fällen niemals von der Gewiſſenserforſchung, ob der Fehler, der Grund des Mißfallens nicht in mir ſelber ſteckte. Das Himmelhoch-Aufjauchzen von tauſend Wagner-Enthuſiaſten und ſein Niederſchlag in zahlloſen Vergötterungs-Brochüren macht überdies leicht irre. Dazu das ſtets bereite Spottwort der Enthuſiaſten: „Ja, tadeln iſt leicht!“ Nein, ihr Herrn, tadeln iſt nicht leicht und noch weniger angenehm mitten in einer entzückten Menge, deren Wonnen man ja ſo gerne mitempfände. So beſuchte ich denn, von Bayreuth zurückgekehrt, in den letzten Jahren wiederholt die trefflichen „Rheingold“- und „Walküre“-Vorſtellungen im Wiener Operntheater; ich wollte ſie behaglich und unbefangen wieder hören, lediglich zur eigenen Beſſerung und womöglich zum eigenen Vergnügen. Allein — Beſſerung und Vergnügen wollten ſich nicht einſtellen. Es war ſchon ein bemerkenswerthes fatales Anzeichen, daß ich mich jedesmal zwingen mußte zum wiederholten Anhören jener Werke. Laſſen doch alle echten Kunſtwerke, ſelbſt anfangs befremdende oder widerſtrebende, in uns das Verlangen zurück, ſie nochmals zu hören. Vollends die Tondichtungen von claſſiſcher reiner Schönheit — hört man ſie je genug? Hier aber mußte ich mir geſtehen, daß ich außerordentlich lange und ſehr glücklich leben könnte, ohne je wieder

eines der vier Bayreuther Musikdramen zu sehen. So oft ich seit der ersten „Rheingold"-Aufführung in München, also seit neun Jahren, an verschiedenen Bühnen eine „Nibelungen"-Oper hörte mit dem redlichen Vorsatze, alles Schöne darin lebhaft zu empfinden und mir dankbar einzuprägen — erlebte ich das Gegentheil: die glänzendsten Stellen verloren, da sie doch meistens als überraschender Orchester-Effect wirken, bei wiederholtem Hören von ihrem ursprünglichen Reiz, und alles Uebrige berührte mich nur immer unangenehmer. Es ist dies, wie ich wiederholen muß, einfach ein individuelles Bekenntniß; ich mißgönne oder mißdeute Niemandem das Entzücken an dieser Musik, noch weniger beabsichtige ich, irgend wen zu bekehren. Mich selbst wollte ich bekehren, und ohne Scheu hätte ich meine neugewonnene Ueberzeugung bekannt, gerne selbst den Partezettel meines Irrthums ausgegeben, wenn dieser wirklich in mir gestorben wäre. Für unfehlbar halten sich doch nur Narren — und noch Jemand. Allein, es half nichts, und trotz aller glänzenden und geistreichen Einzelheiten erschienen mir Wagner's Nibelungen-Opern jedesmal unwahrer, unnatürlicher, unschöner. Immer klarer wird mir die Ueberzeugung, immer drückender die Empfindung, daß hier eine ungewöhnliche Begabung eigensinnig sich eingesponnen hat in ein falsches System, das die Oper nicht reformirt, sondern umbringt. Diesem System des neuen „Musikdramas" zuliebe, wol auch im Gefühle versiegender Melodieen-Ader, will derselbe Tondichter, der in den besten Stücken seiner früheren Opern echt dramatischen Ausdruck mit musikalischer Schönheit zu vermälen wußte, uns fortan blos mit „dramatischer Wahrheit" ergötzen, einer dürren, reizlosen Wahrheit, deren Wirkung nur Langeweile ist. „Scandalöse Langeweile" heißt das qualificirte Wort, das aus Speidel's letzter Kritik wie ein Meteorstein in's Lager der Wagnerianer herabfiel. Nicht unempfindlich für die einzelnen Schönheiten der „Nibelungen", verließ ich doch jede der vier Vorstellungen mit dem unbezwinglichen Gefühl, nicht sowol einen

Genuß als eine Marter hinter mir zu haben. Ja, eine Marter ist's, durch fünf Stunden eine theils armselige, theils widerwärtige Handlung wie „Siegfried" oder „Rheingold" in einem entsetzlichen Deutsch von abgedankten Göttern, häßlichen Zwergen und lächerlichen Zauberthieren mühsam fortschleppen zu sehen. Eine Marter ist's, einer zwischen Trunkenheit und Oede auf- und niedersteigenden Musik lauschen zu müssen, die in peinlich ruheloser Modulation, in ewig überreizter Chromatik und Enharmonik, in dem jammernden Einerlei schneidiger Nonen- und Undecimen-Accorde an unseren Nerven zerrt. Eine Marter ist's, eine lange Oper ohne Chor, ohne Ensembles und Finales, ja im „Siegfried" bis hart gegen den Schluß, ohne Frauenstimmen hören zu müssen — eine Oper, in der die Sänger nicht singen, sondern in den unnatürlichsten Interwallensprüngen declamiren und uns dennoch nur mit Hilfe unausgesetzten Textbuchlesens erkennen lassen, was sie declamiren. Und eine Marter, lieber Leser, ist es schließlich, über das Alles zum soundsovieltenmale auch noch schreiben zu müssen.

V.

Neue deutsche Opern.

1.

Der Widerspenstigen Zähmung.

Komische Oper, nach Shakespeare's Lustspiel, von H. Götz.
(Erste Aufführung in Wien 1875.)

„Am leichtesten gelingt die Wirkung eines Shakespeare-Lustspiels da, wo die Handlung einfach, nicht (wie oft bei ihm) eine aus mehreren Stoffen zusammengesetzte ist. Die Bezähmte-Widerspenstige ist also das sicherste Shakespeare-Lustspiel und auch das populärste." Dieser Ausspruch Laube's klingt uns heute wie die unbeabsichtigte Rechtfertigung eines Componisten, der sich Shakespeare's „Widerspenstige" zum Opernstoff erwählt. Denn die Einfachheit einer überhaupt musikfähigen Handlung ist ja Haupterforderniß für den Operncomponisten, welcher Platz braucht zu lyrischer Ausbreitung. Und daß jenes Lustspiel sich dem Tondichter von Haus aus verlockend präsentirt, wird Niemand bestreiten. In Katharina und Petruchio findet er zwei Hauptpersonen von unvergleichlicher Lebendigkeit, immer in Kampf und Leidenschaft, der Kampf nicht ernsthaft, die Leidenschaft nicht tragisch, als rastlos schwingendes Triebrad der komischen Handlung. Der

günstigste Gegensatz dazu liegt in dem sanften Liebespaar Bianca und Lucenzio fertig vor. Als komische Figuren gruppiren sich in charakteristischer Abstufung Papa Baptista und der Geck Hortensio, Grumio und der Schneider um jenes Quartett; Alles wie vorgebildet für die komische Oper. Die scharfe psychologische Motivirung, der feine Regenschauer Shakespeare'scher Witze und Antithesen gehen freilich verloren; wo diese fehlen, muß sich eben „zu rechter Zeit“ eine Melodie einstellen. Das Libretto des Herrn Widmann bewegt sich durchaus logisch und gewandt, die Act- und Scenenfolge des Originals getreu einhaltend. Hierzu erfunden ist nur die echt opernmäßige Exposition mit der Serenade der beiden Nebenbuhler, weggelassen die Figur Tramio's (in der Oper kann der lyrische Tenor nicht füglich seinen Bedienten für sich singen und lieben lassen) und der alte Vincenzio. Wie jedes Operntextbuch, hat auch dieses seine Lücken und neutralen Stellen, in welche der Componist mit der Vollkraft seines Talentes eintreten muß. Und die Musik der neuen Oper? Sie ist nicht leicht mit wenigen Worten zu charakterisiren. Von Anfang bis zu Ende bietet sie dem Hörer erfreuliche Anregung und entläßt ihn mit jenem reinen, harmonischen Total-Eindruck, welchen nur künstlerische Sittlichkeit und Bildung sich erzwingen. Die Novität erregt ein ungewöhnliches Interesse, mehr noch, möchte ich sagen, für den Autor, als für das Werk selbst. Denn mit vielen Seiten dieser Composition kann man nicht einverstanden sein, muß sich aber sagen: der sie gemacht hat, ist ein gewissenhafter Künstler und ein feiner, vornehmer Geist. Um es gleich kurz zu bezeichnen, was dem Werke fehlt: der echte Lustspielton, die melodiöse Frische, das leichte Blut. Zu viel künstliche und schwere Musik, überhaupt zu viel Musik. Welcher Antheil davon auf das Naturell des Componisten fällt, und welcher auf die von ihm gewählte Methode, das läßt sich kaum entscheiden, bevor nicht ein zweites Werk von Götz zur Vergleichung vorliegt. Sein musikalischer Charakter

ist edel, maßvoll, durch und durch deutsch, aber ohne Lustigkeit und Leichtsinn, sogar von sehr mäßiger Sinnlichkeit. Seine dramatische Methode ist mit Einem Wort die Wagner'sche, und zwar vom Stil der „Meistersinger". Der Schwerpunkt des musikalischen Gedankens liegt im Orchester, nicht im Gesang. Das Orchester setzt Scene für Scene mit einem charakteristischen Motiv ein, das es als selbstständiges, zusammenhängendes Tonwesen entwickelt und wie ein eifriges Gespräch zwischen den verschiedenen Instrumenten ausführt. Die Singstimmen verflechten sich darin mehr declamatorisch als melodieführend; sie verfolgen eine überwiegend rhetorische Tendenz. Ihr Ziel geht vor Allem auf die prägnante Ausgestaltung des Wortes, der Rede; das Orchester malt die Stimmung dazu. Damit läßt sich allerdings viel dramatische Wahrheit und dramatische Wirkung erreichen, das wissen wir aus Wagner recht gut. Nur daß diese Methode des neudeutschen „Musikdramas" die einzig richtige und die „Oper" daneben schlechtweg undramatisch sei, ist ein böser Irrthum. Nichts Beschränkteres, ja Komischeres als das principielle Mißtrauen dieser Schule in die dramatische Kraft der Gesangsmelodie! Ertönen im „Freischütz" die Themen Caspar's, Max', Agathens, Aennchens, so hören wir nicht blos die köstlichsten Melodien, sondern wissen zugleich unfehlbar, welche davon den frechen Wüstling und den zärtlichen Liebhaber, welche das schwärmerische und welche das heitere Mädchen schildert. In dem heutigen „Musikdrama" wird blos dem Orchester diese dramatische Kraft zugetraut, die Instrumente allein müßten uns da den Charakter und die Empfindungen der vier Hauptpersonen schildern, diese würden nur dazu declamiren, und wahrscheinlich eine so ziemlich wie die andere. Am ungeeignetsten scheint uns dieser Stil für die komische Oper. Sie erzielt ihre schönste und natürlichste Wirkung, wenn die Melodieen wie leichte Barken behend über den sanft bewegten Spiegel des Orchesters gleiten, während in Opern wie die „Meistersinger" und

großentheils auch die „Widerſpenſtige“ das Schiff des Geſanges unbeweglich zu ſchaukeln ſcheint inmitten der von allen Seiten einſtürmenden Winde und Wogen der Orcheſterbegleitung. Den Vorwurf abſoluter Melodieloſigkeit — ſie iſt nahezu ein Unding — machen wir der „Widerſpenſtigen“ ſo wenig wie den „Meiſterſingern“. Die wenigen ſelbſtſtändigen Geſangsmelodien in letzteren (Walther's Preislied, Pogner's Anrede, das Sextett und viele Stellen des dritten Finales) prangen bekanntlich in außerordentlicher Schönheit. Mit ihnen kann ſich nichts in der „Widerſpenſtigen“ entfernt vergleichen. Uebrigens ſteht die Oper von Götz entſchieden über dem Verdachte, eine bloße Nachahmung zu ſein. Hätte Götz nur der Mode oder eitlem Ehrgeiz zuliebe ſich Wagner angeſchloſſen — was ſich gewiß durch das Beſtreben verriethe, den Meiſter noch zu überwagnern — ſo dürfte man über ſeine Arbeit zur motivirten Tagesordnung ſchreiten. Aber die „Widerſpenſtige“ trägt alle Zeichen ſowol der ehrlichen Ueberzeugung, als der künſtleriſchen Reife. Sie iſt unter dem Einfluß der „Meiſterſinger“ componirt, aber nicht über deren Schablone nachgepinſelt. Götz weicht mit achtunggebietender Selbſtſtändigkeit vielfach von Wagner ab. Für's Erſte bringt er keine ſogenannten Erinnerungs- oder Leitmotive, wofür allein er ſchon einen muſikaliſchen Orden verdient, denn über die „Meiſterſinger“ und die „Nibelungen“ hinaus in gleicher Conſequenz fortgeſetzt, führt dieſe Methode zum reinen Schwindel, zum mechaniſchen Handgriff, deſſen Reiz mit jeder neuen Anwendung verblaßt und deſſen läſtige Bevormundung immer langweiliger wird. Götz räſonnirt mit Recht, man ſolle den Petruchio und die Katharina aus dem erkennen, was ſie ſelbſt ſingen, ohne daß das Orcheſter-Leitmotiv jedesmal wie ein Thürſteher annoncirt: Fräulein Katharina! Herr Petruchio! Selbſt muſikaliſche Anſpielungen mit der Tendenz eines Citats bringt der Componiſt nur zweimal und jedesmal mit gutem Grund; das G-moll-Motiv, mit dem Petruchio als Freier aufgetreten, klingt

wider beim Einzug in sein Haus, und Katharina's „Ich möcht' ihn fassen" bei ihrer Versöhnung mit dem Gatten. Ferner benimmt sich Götz viel maßvoller und einfacher in der Verwendung aller Mittel. Er liebt zwar ein complicirtes und reichcolorirtes Orchesterspiel, aber keinen Orchesterlärm. Weder große noch kleine Trommel, weder Becken noch Triangel, ja ursprünglich nicht einmal Posaunen! Erst nachträglich hat der Componist (wahrscheinlich mit Rücksicht auf das Wiener Opernhaus) Posaunen zugesetzt in der Ouvertüre und den drei letzten Finalen. Fast möchten wir dies bedauern, blos weil es eine That von seltenem Muthe war, heutzutage eine Oper ohne Posaunen zu schreiben. Auch läßt sich Götz von Wagner keineswegs zu übermäßiger Ausdehnung der einzelnen Musikstücke verführen. Die Musik zur „Widerspenstigen" tritt durchaus würdig und bescheiden auf, mit nobler Gelassenheit, fest in den Contouren, überaus sorgfältig in der Ausmalung, überall gewählt, oft geistreich, nirgends trivial. Das ist kein geringes Lob, und soweit wäre der neuen Oper nur Gutes nachgesagt. Was ihr abgeht, wurde bereits angedeutet: der frische, flotte Lustspielton, der uns niemals vergessen läßt, daß es sich hier um ein heiteres Spiel handle. Die fröhliche Laune, der ungesuchte Humor, diese beneidenswertheste Mitgift für's Leben, ist zugleich die unentbehrlichste für die komische Oper. Mit ihrer pathetischen Declamation und ihrem ewig aufgeregten Orchesterspiel drückt Götzen's Musik schwer auf die Handlung, statt wie ein leicht einströmendes Gas sie in die Höhe zu tragen. Weder das laute herzliche Lachen Rossini's, noch das bezaubernde Geplauder Auber's, noch selbst der derbe Spaß Lortzing's finden ein Echo in dieser „Widerspenstigen". Ihr Ernst ist pathetisch, ihre Heftigkeit tragisch, selbst ihr Scherz hat etwas Nachdenkliches, beinahe Feierliches. Schauten wir nicht mit Augen, was auf der Bühne vorgeht, wir vermutheten kaum, daß wir in derselben lustigen Comödie sind, welche im Original, ohne Musik,

uns unaufhörlich das herzlichste Lachen entlockt. Allzusehr herrschen die langsamen Tempi, die Moll-Tonarten und die gleichmäßigen Rhythmen vor. Da ja Götz im Grunde immer gute Musik bringt, so möchten wir keineswegs diese oder jene Nummer schlechtweg aus der Oper verbannt wissen, aber es müßte ihr eine frischere vorangehen und eine lustigere nachfolgen. Mit all ihren Vorzügen leidet die komische Oper von Götz an dem deutschen Erbfehler: sie ist keine Theatermusik.

Werfen wir einen raschen Blick auf die Höhepunkte unserer Novität. Nach einer Ouvertüre, deren schwere und wirre Leidenschaftlichkeit die unpassendste Ankündigung für ein Lustspiel abgibt, folgt eine der melodiösesten Nummern, Lucenzio's Serenade; ihre zarten Strophen unterbricht der Lärm des revoltirenden Hausgesindes, welches von Katharina beschimpft, von ihrem Vater schließlich begütigt wird; Alles mit sehr geschickter Hand gemacht, aber theils zu trist, theils zu heroisch. Das Liebesduett zwischen Bianca und Lucenzio beginnt mit einem zart empfundenen und in dem E-dur-Satz („O strahlend Himmelslicht") auch eigenthümlichen Gesang, geräth aber bald vollständig unter Wagner'sche Botmäßigkeit. Die Serenade Hortensio's und sein Duett mit Lucenzio empfehlen sich durch natürlichen und behaglichen Ton, gehören auch zu den wenigen Stücken mit selbstständiger Gesangsmelodie. Diese verräth in ihrem nüchternen Rococcoschritt bereits, daß die melodische Erfindung nicht Götzen's starke Seite ist. Auch kündigt sich schon in dieser Scene ein zweiter Mangel an, der Mangel an rhythmischer Abwechslung. Wie in dem Duettsatze „Ha, was euch so fröhlich macht" der gleiche Rhythmus von vier Viertelnoten fortpendelt, so geschieht es noch unzähligemal im Verlauf der Oper. Petruchio tritt auf. Seine musikalische Charakteristik hat der Componist offenbar mit besonderer Sorgfalt ausgeführt, und wäre Petruchio wirklich der Menschenfresser, den er zu spielen sich vornimmt, so fänden wir die Charakteristik auch gelungen. Seine D-dur-Arie „Sie ist

ein Weib" stellt sich an wie zum Sängerkampf in der Wartburg, schwillt unter andauerndem Paukendonner zu einem furchtbaren Heroismus auf und beendet ihren Flug schließlich auf die kühnen Worte: „Besser brechen als sich biegen" mit gänzlich geknickten Flügeln in lauter gleichmäßigen Viertelnoten. Der zweite Act beginnt mit der Zankscene zwischen Katharina und Bianca. Gegen die Musik wäre nichts einzuwenden, wenn Katharina ihrer Schwester vorwürfe, den Vater vergiftet zu haben — die Zwischenactmusik schien wirklich auf den Todesfall vorzubereiten — aber für den nichtigen Zank einer Gewohnheitskeiferin klingt das doch zu tragisch. Baptista tritt mit den beiden Freiern auf. Eine reizende Violinfigur im Orchester beherrscht die Scene, welche nebst dem folgenden Gespräch („Wir sind allein") zu den gelungensten, freundlichsten der Oper gehört und, bis auf vereinzelte Wagner-Anfälle, den Conversationston am besten trifft. Die Scene zwischen Petruchio und Katharina, schon durch die Handlung von unvergleichlichem und unangreifbarem Effekt, ist auch bei Götz hervorragend. Schade nur, daß Petruchio's einleitender Monolog „Jetzt gilt's" mit seinen schneidenden Dissonanzen und wüthenden Orchesterstürmen ebenso übertrieben im Ausdruck ist, wie viele seiner noch folgenden Reden. Aus diesem Dialog hebt sich der mehr liedmäßig geformte Es-moll-Satz Katharina's „Ich möcht' ihn fassen" sehr ausdrucksvoll heraus. Nach diesem schönen aber tiefernsten Satz müßte nothwendig ein recht heiterer den Act schließen; aber Vater Baptista tritt unbegreiflicherweise wieder in Moll auf und gibt seinen Segen in wahren Klagetönen; eine Stelle, welche doch entschieden zum Humor herausfordert, wo solcher vorhanden. In gefälligster Weise kündigt sich der dritte Act an, mit einem wohlklingenden, fließenden Ensemblesatz. Es folgt eine der hübschesten Scenen der Oper: Bianca's Musik-Lection und Uebersetzung der Aeneide. Man kann die musikalische Erfindung nicht eben bedeutend nennen, aber sie athmet Grazie und Geist, wohl-

gemerkt hier den richtigen Geist. Alles Uebrige im dritten Acte behandelt die Vorbereitungen zur Hochzeit und diese selbst — eine Aufgabe, die musikalisch jedenfalls mit größerer Lebendigkeit und Frische zu lösen war. Selbst der harmlose Chor der Dienstleute: „Heute heißt's die Arme rühren!“ geht aus E-moll und fletscht bedrohlich die Zähne. Das Finale enthält sehr geistreiche Einzelheiten, bei übertrieben heroischer Haltung im Ganzen. Ein ungemein schöner Moment in diesem Finale ist Katharinens Ausruf: „Der Du Dein Herz geweiht!“ (E-dur.) Wie wohlthuend wirkt hier der frische, beherzte Aufschwung in die Sexte, von h nach gis; wir hören endlich aus voller Brust singen! Der vierte und letzte Act beginnt mit einem aufgeregten Moll-Chor der Dienstleute. Dem Textbuche zufolge erwarten sie ihre Herrschaft, nach der Musik zu schließen, den Weltuntergang. Den folgenden Scenen zwischen Petruchio und Katharina fehlt die Leichtigkeit und der Humor; die Singstimmen springen nach „Meistersinger“-Art declamirend in den entlegensten Intervallen; das schmerzlich aufgewühlte Orchester läßt uns ernstlich für Katharina zittern. Alles Weitere im vierten Acte ist gering, bis auf den Monolog Katharina's. Die Klage der jungen Frau, deren Trotz gebrochen ist, während ihre Liebe zu Petruchio unaufhaltsam auflodert, steht unter den Schönheiten der Oper ganz obenan. Freilich ist auch hier die Begleitungsfigur („Es schweigt die Klage!“) schöner und seelenvoller als der Gesang, aber das Ganze klingt so wahr und rührend, daß es den dramatischen Beruf des Componisten laut verkündet. Ob den Beruf zur komischen Oper, ist eine andere Frage. Es ist bezeichnend, daß in dieser Scene, wo der bittere Ernst des Lebens, der Aufschrei eines wunden Herzens in die Handlung eintritt, der Componist zuerst seine volle Kraft findet.

2.

„Die Königin von Saba."

Oper in 4 Aufzügen von S. H. Mosenthal, Musik von Karl Goldmark (Erste Aufführung: Wien 1875.)

„Und da die Königin vom Reich Arabien das Gerücht Salomo's hörte, kam sie mit sehr großem Zuge gen Jerusalem, mit Kameelen, die Würze und Gold die Menge trugen und Edelgesteine, Salomo mit Räthseln zu versuchen. Und da sie zu Salomo kam, redete sie mit ihm Alles, was sie im Sinne sich hatte vorgenommen. Und der König sagte ihr Alles, was sie fragte." Und nachdem die Königin vom Reich Arabien, wie Luther die Königin von Saba nennt, oder Balkis, wie sie in arabischen Legenden heißt, sich sattgesehen hatte an Salomo's Reichthum und seiner Weisheit, „wandte sie sich und zog in ihr Land mit ihren Knechten." Das ist Alles, was die Bibel von der berühmten königlichen Touristin des Alterthums erzählt. Man sieht, daß der Poet so gut wie Alles hinzuerfinden muß, der sie zum Mittelpunkt eines Dramas erwählt. Dennoch locken die Königin von Saba und der weise Salomo immer noch unsere Poeten und Musiker; es spielen hier romantische Lichter gar so verführerisch durch die biblische Ehrfurchtsdämmerung. Gérard de Nerval behandelte den Besuch der Königin der Sternanbeter in einer Novelle und ließ den König Salomo darin um ihre Liebe werben. Der tragische Conflict entsteht durch die Leidenschaft der Königin für den Baumeister des Tempels, der schließlich von seinen Arbeitern ermordet wird. Diese Erzählung benutzte Gounod für das Libretto seiner Oper „La reine de Saba", welche 1862, also dreizehn Jahre vor Goldmark, in Paris aufgeführt wurde. An der ungünstigen Aufnahme und dem raschen Verschwinden der Gounod'schen Oper trug das Libretto starke Mitschuld. Zwar hatten die Textdichter allen erdenklichen decorativen Pomp eingefügt, unter Anderm einen Metallguß mit Explosion des Gluthofens, welcher

die Bühne in ein Feuermeer verwandelt, aber das Publicum blieb kühl inmitten dieses „Feuerzaubers“.

Mosenthal, der Dichter der Goldmark'schen Oper, verzichtete vollständig auf derlei explosive Reize und gestaltete die Handlung ungemein einfach. Im ersten Act schildert er den festlichen Einzug der Königin von Saba. Als sie vor Salomo ihr Antlitz entschleiert, stürzt ein Jüngling, Assad, in verzückter Aufregung ihr entgegen. Er hat in der Königin eine geheimnißvolle Schöne wiedererkannt, die ihn kürzlich in einer Mondnacht, aus den Fluthen steigend, mit ihrer Liebe beglückte. Die Königin verleugnet ihn: „Wahnsinniger, ich kenn' dich nicht!“ Salomo beschwichtigt den allgemeinen Aufruhr mit der Hinweisung auf den nächsten Tag, welcher Assad mit Sulamith, der Tochter des Hohenpriesters, vereinigen soll. Der zweite Act spielt Nachts im Garten der Königin. Assad hat sich dahin verirrt, wird von der Königin mit glühender Zärtlichkeit umfangen und erliegt abermals ihrem Zauber. Es folgt die Vermählungsfeier im Tempel. Assad und Sulamith wechseln eben die Ringe, als plötzlich die Königin erscheint, angeblich um ein Hochzeitsgeschenk zu überreichen, in Wahrheit, um die Vermählung zu hintertreiben. Das gelingt ihr nur zu gut, denn Assad verläßt sofort seine Braut und stürzt der Königin liebeglühend zu Füßen. Diese jedoch verleugnet ihn kalt, genau wie im ersten Act. Auf die geistlichen Ermahnungen des Hohenpriesters antwortet Assad mit einer Gotteslästerung und wird als Tempelschänder von dem aufgeregten Volke hinweggeschleppt. Die Königin weiß sich in Assad's Kerker zu schleichen und bestürmt ihn unter heißen Liebesschwüren, mit ihr zu fliehen; er widersteht diesmal und weist die Versucherin mit dem Ausruf: „Du bist mein Unheil, mein Verderben!“ für immer von sich. Die letzte Scene spielt in der Wüste. Assad, zur Verbannung begnadigt, will hier den ewigen Frieden finden. Da trifft ihn Sulamith, die nach dem trostlosen Ausgange ihres Hochzeitsfestes, gleich-

falls der Welt entsagt und „das Asyl der Gottgeweihten" aufgesucht hat. Beide liegen sich versöhnt, sterbend in den Armen.

Mosenthal war ein zu bewährter Theaterpraktiker, um sich über die Schwächen dieses Textbuches zu täuschen. Er hat sie vorausgesehen und dem Componisten die Dürftigkeit des Stoffes zu bedenken gegeben. Goldmark wollte aber gerade nur eine „Königin von Saba" componiren. Er legte wenig Gewicht auf „Handlung", desto mehr auf „Stimmung", und in der That überwiegt letztere so stark, daß die zweite Hälfte der Oper sich fast in lauter simple Stimmungen, vorwiegend klagenden Tones, zerfasert. Anfangs läßt die Handlung wenigstens die Aussicht auf eine Steigerung offen und wird äußerlich durch Tänze und Festlichkeiten zweckmäßig belebt. In der Tempelscene geräth die Action zuerst in stärkere Bewegung und erreicht im zweiten Finale einen einmaligen dramatischen Höhepunkt. Desto empfindlicher erlahmt die Handlung im dritten und vierten Act, sie versiegt in den Seufzern dieser verstörten, sich zu Tode klagenden Gemüther. Die Charaktere der Oper interessiren uns nur mäßig. Am ehesten noch die Königin, bei Mosenthal eine Art egyptischer Messalina, deren Messalinen-Natur aber im Contrast zu den jüdischen Tugendmustern stärker betont sein müßte. Assad ist ihr „Marcus", ein unausgesetzt lamentirender, confuser Falter, der immer von neuem in die Flamme taumelt, um dann jedesmal mit elendiglich verbrannten Flügeln wieder zu seiner Braut zurückzuflattern. Diese, Sulamith, hat außer ihrer poetischen Herkunft aus dem „Hohenlied" keine besonderen Kennzeichen. Als Gegensatz zur Königin würde Sulamith durch eine sehr jugendliche, anmuthige Darstellerin mehr Physiognomie gewinnen. Der Poet dachte wahrscheinlich ein halbes Kind — etwa wie die Tagliana —, aber der Componist brauchte eine ganze Riesin wie Frau Wilt. Am stiefmütterlichsten ist König Salomo charakterisirt ein Mittelding zwischen dem Weisheitspächter Saraſtro und dem sentimentalen Onkel Bindermann im

„Tannhäuser“. Er trieft von Salbung und läßt sich fortwährend ob seiner Weisheit preisen, an die wir eben glauben müssen. Ich weiß nicht, wie er sich in Geldsachen benimmt und ob vielleicht die Charakteristik Al-Hafis von Nathan dem Weisen auch auf ihn paßt: „Seine Weisheit ist eben, daß er Niemandem borgt“. Gleich Salomo sind auch der Hohepriester und Baal-Hanan in der Oper nichts weiter als schön costümirte Baßstimmen. Wie diese Charaktere selbst, so machen auch ihre tragischen Schicksale keinen tiefen Eindruck auf uns. Wir sind nicht recht überzeugt von der Nothwendigkeit dieses allseitigen Verzweifelns und Sterbenmüssens. Assad hat sich ein paarmal von einer unwiderstehlichen Kokette bezaubern lassen, die er schließlich als nichtsnutzig erkennt und fortschickt — das Unglück ist ja nicht gar so groß und unheilbar! In früheren Zeiten, etwa bis zur „Stummen von Portici“, verlangte man in der Oper einen guten Ausgang um jeden Preis. Man scheint sich jetzt beinahe in das andere Extrem dieses Irrthums zu verrennen und besteht auf einem tragischen Schluß um jeden Preis. Wo Beides ungefähr die gleiche Wahrscheinlichkeit für sich hat, wollen wir da nicht lieber glücklich werden ohne Verdienst, als gepeinigt sein ohne Verschulden? Auf die Lichtseiten des Mosenthal'schen Librettos braucht man nicht erst aufmerksam zu machen. Dasselbe enthält durchaus nur musikalisch lösliche Stoffe, gestaltet sie in mehr als einer Situation vortrefflich für den Effect des Componisten und spricht eine wohlklingende gewählte Sprache.

Goldmark's Partitur ist eine achtunggebietende Arbeit, die in einzelnen Partien ein starkes und eigenthümliches Talent verräth. Die Stärke zeigt sich in der Leidenschaftlichkeit des Gefühlsausdrucks und dem Glanz der Malerei, die Eigenthümlichkeit in dem jüdisch-orientalischen Charakter der Musik. Wärme und Leidenschaft durchdringt namentlich die Liebesscene zwischen Assad und der Königin, dann, zu zarteren Tönen abgedämpft,

die erste Arie Sulamith's mit Chor, endlich, zu dramatischer Lohe angefacht, die Stretta der großen Tempelscene. Goldmark's Stil hält ungefähr die Mitte zwischen Meyerbeer und dem früheren Wagner („Tannhäuser"). Bei aller mittelbaren Einwirkung Wagner's und trotz einzelner Reminiscenzen an ihn (gleich in der Ouvertüre) gehört „Die Königin von Saba" doch nicht zur eigentlichen Wagner-Schule. Sie ist selbstständig erfunden und lehnt in den Ensemble-Nummern an die Architektonik der älteren Schule. Diese sich breit entfaltenden und mächtig steigernden Vocalsätze erinnern in ihrem Bau ungefähr an das prachtvolle Andante im zweiten Finale des „Tannhäuser". Das sind Formen, welche einer früheren Epoche angehören und die von dem heutigen Wagner längst geächtet sind. Von Meyerbeer und Wagner hat Goldmark die Leidenschaftlichkeit des Gesanges, die Masseneffecte, den Orchesterprunk, leider auch das Uebermaß in diesen drei Dingen. Er beharrt fast ununterbrochen auf der Höhe des Pathos und der Exaltation, und läßt manche Schönheiten nicht zur vollen Wirkung kommen, weil er uns keine Ruhepunkte gönnt. Selbst in untergeordneten Momenten ist der Ton Goldmark's, wie der der hebräischen Poesie, ein durchaus feierlicher, der, was er sagt, sofort als etwas Wichtiges ankündigt. „Die Himmel sollen der Rede horchen, und die Erde soll den Worten lauschen!" Das drückt sich nicht nur in dem Pathos seines Gesanges, sondern auch in den zahlreichen Orchester-Zwischenspielen aus, welche den Gesang so häufig unterbrechen und gleichsam jede Phrase des Sängers nachdrücklich unterstreichen. Das retardirt oft empfindlich den dramatischen Fortgang. In Momenten des Affects treibt Goldmark die Leidenschaftlichkeit auf die äußerste Spitze; da ist die Anstrengung der Singstimmen in höchster Lage, da ist der chromatische Sturm im Orchester mit seinem Pauken- und Posaunendonner und den wie rasend herabfahrenden Blitzen der Streichinstrumente kaum mehr zu überbieten. Als hervorstechendste

Eigenthümlichkeit der Goldmark'schen Musik bezeichnete ich oben ihren orientalisch-jüdischen Charakter. Er machte sich schon in Goldmark's früheren Werken (Ouvertüre zu „Sakuntala", Violin-Suite ꝛc.) mehr oder minder geltend und gab ihnen ein interessant-fremdartiges, aber künstliches Gepräge. In der „Königin von Saba", welche einen jüdischen Stoff auf eigenstem Grund und Boden vorführt, nimmt der Componist natürlich das Recht zur breitesten Entfaltung dieser Musikweise in Anspruch. Vielleicht ist es eine Einseitigkeit meines Geschmackes, aber ich gestehe, diese Art Musik nur in sehr mäßigen Dosen vertragen zu können; als Reizmittel, aber nicht als Nahrung. Mit dem Eigensinn eines geistreichen Mannes hat sich Goldmark eingenistet in diese Vorliebe für orientalische Musik, mit ihrer klagenden, winselnden Melodik, ihren übermäßigen Quarten und verminderten Sexten, ihrem unerquicklichen Schwanken zwischen Dur und Moll, ihren bleischwer fortbrummenden Bässen, über welchen sich tausend dissonirende Töne und Tönchen kreuzen. Der reichliche Gebrauch, um nicht zu sagen Mißbrauch von Vorhalten, Synkopen und Dissonanzen gehört freilich zu den Merkmalen der modernen deutschen Schule überhaupt; aber ein so anhaltendes Vergnügen an schneidenden Mißklängen wie Goldmark empfinden doch nur wenige seiner Collegen. Meine Bemühung, mich mit Goldmark'scher Musik zu befreunden, führte nicht immer zum Ziele, so sehr diese Bemühung mir durch meine persönliche Achtung und Sympathie für den Tondichter erleichtert wurde. Geist und Selbstständigkeit habe ich in Goldmark's Compositionen nie vermißt, wol aber Klarheit, natürliche Empfindung und Schönheitssinn. Wo in der „Königin von Saba" orientalische Musikweise als Totalfarbe gefordert ist, da wirkt Goldmark ebenso charakteristisch als effectvoll. Dies ist der Fall erstens bei allen religiösen Scenen der Handlung, sodann in den nationalen Tänzen. Die Balletmusik im ersten Act und der Bienentanz im dritten sind Glanzpunkte

der Oper, originell erfunden und glänzend instrumentirt. Diese so schnell ermüdende und immer fremdartig bleibende Manier nimmt aber in Goldmark's Oper einen zu großen Raum ein, sie herrscht auch an manchen Stellen, wo nichts Jüdisches, sondern nur allgemein Menschliches auszusprechen ist. Wie wunderlich klingt das Lied ohne Worte, mit welchem Astaroth den Assad zur Königin lockt! Das sind Klänge, mit welchen man fromme Juden in die Synagoge, aber keinen Liebhaber zum Rendezvous treibt.

Da sehnen wir uns denn manchmal nach einem herzhaften Schluck klarer europäisch-abendländischer Melodie. Durch „Lalla Rookh", „Feramors" und „Aïda" sind wir mit orientalischer Opernmusik übersättigt; insbesondere der Vortritt der überall verbreiteten und beliebten „Aïda" ist ein Nachtheil für die „Königin von Saba". „Aïda" scheint mir die äußerste Grenze zu bezeichnen, bis zu welcher ein Operncomponist mit orientalischen Musikweisen gehen kann, ohne die Schönheit und Allgemeingiltigkeit seines Werkes zu schädigen. Verdi verfährt aber, trotzdem seine Oper für Kairo componirt war, viel maßvoller als Goldmark, und selbst wo er mit voller Absicht orientalisirt, klingt seine Musik ungleich natürlicher, heller und wohllautender. Sie ist schöner. Das Hauptgewicht der Goldmark'schen Composition liegt in der Harmonisirung und Instrumentation. Hierin ist Goldmark meistens geistreich oder doch pikant, häufig auch unnatürlich und überladen. Harmonie und Instrumentirung überwuchern allzusehr die Melodie. Wir wünschten mehr selbstständig schöne, europäisch harmonisirte und ruhig accompagnirte Melodieen. Sie fehlen nicht ganz; Assad's „Magische Töne!" im zweiten Acte und die kurze G-dur-Cantilene der Königin („Was du flüchtig nur besessen") sind reizende Lichtblicke. Nun gibt es auf Erden keinen Componisten, der nicht gerade gegen den Vorwurf unzureichender Melodie auf's heftigste protestirt. Er weist sofort auf zwei oder drei wirklich melodische Sätze hin,

welche für eine ganze Oper quantitativ keine Melodie sind; dann auf vielseitenlanges tactmäßiges Singen, welches qualitativ keine ist. Mit Worten ist darüber schwer zu streiten; eher wird man sich durch Vergleiche klar werden. „Aïda" bietet zu mehr als Einer Scene der Goldmark'schen Oper dramatisch ganz analoge, fast identische Seitenstücke; ich erinnere nur an das Duett zwischen dem gefangenen Rhadames und Amneris, welche den Geliebten zu retten versucht.

Zwei Gefahren, vor denen Goldmark zu warnen wäre, sind einmal die übermäßigen Längen, welche trotz aller nach der Generalprobe gemachten colossalen Kürzungen dem Werke noch immer schaden; sodann der geringe Wechsel im Tempo und Rhythmus. Die langsamen Tempi herrschen auffallend vor, desgleichen der Viervierteltact mit gleichmäßigem Rhythmus von Viertel- und halben Noten. Das Tempo der Musikstücke ist allerdings zum größten Theile durch das Textbuch bedingt, nicht so der Rhythmus und die Tactart. Ich erinnere an zwei sehr glückliche Momente, deren Effect auf dem ausnahmsweise belebteren Rhythmus beruht; das Hauptmotiv der Stretta im zweiten Finale und der zweite Theil (E-dur) des Einzugballets, wo der Wechsel von je vier Achtelnoten und zwei Viertelnoten im Baß, obendrein durch die kleine Trommel markirt, von erquickender Wirkung ist.

Goldmark's „Königin von Saba" ist für ein Erstlingswerk so reif und effectvoll, daß man von den nächsten Opern des Componisten gewiß Erfreuliches erwarten darf. Die „Königin von Saba" hat in Wien und bald nachher auch in vielen anderen Städten Deutschlands und Italiens außerordentlich gefallen.

3.

„Die Folkunger."

Große Oper von Mosenthal, Musik von Kretschmer.
(Aufgeführt in Wien 1876.)

Der Held der neuen Oper, Prinz Magnus Ladislas, ist eine historische Person. Sohn König Erik's und Nachkomme Birger-Jarl's, des Gründers von Stockholm, gehört er zum Geschlechte der Folkunger, das 1250 auf den schwedischen Thron gelangte. Zum Mönch erzogen, wurde Magnus nach dem Tode seines Bruders, gegen die Intrigue einer mit den Dänen conspirirenden Partei, vom Landvolke auf den Thron erhoben. Zum Dank dafür begünstigte er das Volk, das ihm den Namen Ladislas „Scheunenschloß" gab. Er liegt in der Riddarsholm-Kirche neben seiner Gattin begraben. So weit reicht die historische Grundlage, auf welcher Mosenthal eine durchaus freie Erfindung als Handlung der „Folkunger" aufbaut.

Bei den bescheidenen poetischen Ansprüchen, die man heutzutage an deutsche Textbücher zu stellen sich gewöhnt hat, müssen Mosenthal's „Folkunger" als eine der geschicktesten und wirksamsten Arbeiten dieser Art bezeichnet werden. Die Exposition spannt die Erwartung des Zuschauers auf glücklichste Weise, der dramatische Verlauf entwickelt sich, ohne gewagte Sprünge und lästige Stockungen, klar und verständlich. Die Situationen heben sich in wohlberechneten Contrasten von einander ab und arbeiten dem Componisten größtentheils günstig in die Hände. Mit Ausnahme der Exposition erinnern allerdings die Hauptscenen der „Folkunger" an ähnliche in bekannten Opern, auch holen sie ihre Effecte zum Theil von Außen herein. Ave Maria der Mönche, Hirtengesang hinter der Scene, Ungewitter und Lawinensturz, ländliches Ballet, Festzug, Verschwörungschor, Krönungsmarsch, Orgelklänge — wahrlich, der Dichter müßte denjenigen fordern, der mehr fordern wollte. Genug, daß hier in einer zusammenhängenden Handlung eine Reihe effectvoller Bilder

aufgerollt ist und — was so selten zutrifft — musikalische Empfindung die ganze Diction durchdringt.

Der Componist der „Folkunger", Herr Edmund Kretschmer, Organist an der katholischen Hofkirche in Dresden, hat mit dieser seiner ersten Oper bereits sehr günstige Erfolge errungen. Auf zahlreichen deutschen Bühnen mit großem Beifall aufgeführt, durften die „Folkunger" immerhin den Anspruch erheben, auch in Wien bekannt zu werden. Trotz der vielen praktischen Vorzüge dieser Composition, denen wir sogleich gerecht werden wollen, hätten wir ihr, offen gestanden, doch nimmermehr eine solche Carrière prophezeit. Letztere erklären wir uns nur aus dem erschreckenden Mangel an brauchbaren deutschen Opern-Novitäten und dem dankbaren Entgegenkommen eines musikalisch ausgehungerten Publicums, nebenbei aus der bekannten Vorliebe der Deutschen für eine gewisse spießbürgerlich-liedertafelmäßige Gemüthlichkeit, welche selbst in Aufgaben großen Stils ihre Liebhaber findet. Herr Kretschmer offenbart sich in den „Folkungern" als ein tüchtiger, gewandter Musiker, mit einer in allen Theater-Effecten sicheren Hand und einem ehrlichen, weichen Gemüth. Aber was er nicht besitzt, das ist ein starkes Talent. Es fehlt ihm die erste Gabe eines solchen, ausgesprochene Persönlichkeit und schöpferische Kraft oder, wie man gewöhnlich sagt, Originalität und Erfindung. Wir wüßten aus seiner Oper nicht eine einzige Nummer zu nennen, die uns durch die Eigenart musikalischen oder dramatischen Geistes gefesselt hätte. „Wenn ich ein Buch lese, so will ich mit Jemandem zu thun haben," pflegte Grillparzer zu sagen, und der Zuhörer einer neuen großen Oper darf wol ein ähnliches Verlangen hegen. Wir wollen einer Individualität gegenüberstehen, wie sie selbst aus den oberflächlicheren Werken von Donizetti, Verdi, Auber, Adam, ja Strauß und Offenbach zu uns spricht. Die „Folkunger" sind eine achtbare, gewandte Arbeit ohne einen Funken von Genialität. Der Componist der „Folkunger" schwankt fort-

während zwischen Wagner, Meyerbeer, Weber und Marschner, ja bei manchen Effectstellen (Schluß der „Bannerweihe", Allegro des Liebesduetts ꝛc.) drückt er auch Bellini und Donizetti die Hand. Wir wollen nicht sagen, daß er entlehne, aber er erinnert. Directe Reminiscenzen wären uns fast willkommener als diese Melodien, bei denen, wie auf stark abgegriffenen Münzen, gar kein Gepräge mehr zu erkennen ist. „Weß' ist das Bild?" Ich weiß es nicht; aber ich weiß, daß ich Kretschmer's Bilder schon hundertmal gesehen zu haben glaube. Es geschieht nicht selten, daß ein begabter junger Componist sich einen Lieblings-Tondichter zum Vorbild erwählt, ihn nachahmt und dann später von dessen Einfluß sich losmacht. Das ist der bessere, hoffnungsreichere Fall gegenüber der schwankenden Unselbstständigkeit, welche von den verschiedensten Meistern bald dies, bald jenes anempfindet und auf diese Weise nie zu einer Eigenart, zu einem individuellen Sonder-Ausdruck gelangt.

Vergebens forschen wir nach irgend einem Element in den „Folkungern", das wir als Herrn Kretschmer eigenthümlich herausheben könnten; wir finden keines, es wäre denn jene vierstimmige Männergesang-Vereins-Sentimentalität, welche übrigens auch mehr national als individuell auftritt. Wo Kretschmer in Chören und größeren Ensembles sich diesem Liedertafelstil nähern, durch üppigen Zusammenklang der Stimmen wirken kann, da wird ihm und auch uns am wohlsten. Die Sologesänge stehen an Werth beträchtlich unter den Chorsätzen und werden am langweiligsten, wo sie in dem längst Gemeingut gewordenen Tannhäuser-Stil sich bewegen. Dahin gehört das Meiste aus dem ersten und dem vierten Act; da will bei Kretschmer nichts Originelles keimen und nichts echt Dramatisches aufkommen, desto mehr sentimentale Phrasen. Man höre gleich Anfangs das Arioso des Abtes Ansgar: „Auf dieser Höh', in diesen Schlünden" — wird da nicht die schreckliche Erhabenheit des „ewigen Eises" zur sächsischen Schweiz abgeplättet? Gibt es

etwas Banaleres, als die Melodie der „Bannerweihe" in B-dur, des Festchors „Heil Mariä!", des Liebesduetts im vierten Act u. s. f.? Kann man zwischen dem „Tannhäuser-Marsch" und dem „Propheten-Marsch" kläglicher auf die Erde sitzen, als es Kretschmer mit seinem Krönungsmarsch im dritten Act passirt? Selbst die wirksamsten, durch Wohlklang und effectvolle Steigerung hervorragenden Stücke der Oper, wie die Finale des zweiten und dritten Actes, bergen in ihren prächtig aufgebauschten Hüllen doch nur einen dürftigen musikalischen Kern. Das Beste findet sich, wie gesagt, in den abgerundeten, älterer Opernform angehörigen, Chorsätzen. „Der Brauttanz von Falun", der F-dur-Chor: „Sprich, bist du Erik's Sohn?", das Ensemble: „Lebewohl!" — sämmtlich im zweiten Act — sind sehr hübsche Musikstücke und unseres Erachtens die gelungensten in der ganzen Oper. Sie dienen uns zugleich als erwünschte Beispiele für des Componisten Vorzüge: Sinn für Wohlklang und Form, gute Stimmführung, geschickte Berechnung des Theater-Effects. Auch in der Ausdehnung der einzelnen Musikstücke hält sich Kretschmer, mit wenigen Ausnahmen, maßvoll. Freilich hat Capellmeister Gericke einige hundert Tacte aus der Oper herausgestrichen (möge er ebenso viel Jahre leben!), aber der Componist, ein Muster liebenswürdiger Bescheidenheit, erhob nicht die leiseste Einwendung dagegen. Diese, Herrn Kretschmer als Menschen zierende Eigenschaft verfehlt auch nicht des Einflusses auf seine Musik: er sucht nicht sich größer zu strecken, als er gewachsen ist, und verschmäht es, sich mittelst erquälter Bizarrerien für ein Genie auszugeben. Wagner folgt er nur bis zu dem mittleren Niveau des Dialogs im „Tannhäuser" und „Lohengrin". Den gewaltthätigen Neuerungen des jüngsten Wagner-Stils bleibt er fern — freilich, dazu gehören Mittel. Höchst anerkennenswerth, ja für eine Erstlingsoper überraschend, ist seine sichere Handhabung der musikalischen Technik, insbesondere der Instrumentirung. Gleichwol darf hier nicht verschwie-

gen bleiben, daß auch in dieser geschickten, stellenweise brillanten Orchestrirung sich Neues oder Originelles gar nicht vorfindet. Kretschmer instrumentirt eben, wie die effectvollsten Opern-Componisten der Jetztzeit ähnliche Situationen instrumentirt haben. Da kann es dann nicht fehlen, daß man seinen Orchester-Effecten das Aeußerliche oft anmerkt, zum Beispiel in den zahlreichen „dankbaren" Soli der Clarinette, des Englisch-Horns, des Cellos u. s. f. Die langweilige Violin-Figuration zu der Liedstrophe „Keine Thräne" im Anfange des zweiten Actes stammt direct von der Romanze Raoul's in den „Hugenotten", und vor der „Bannerweihe" kommt sogar ein Lüftchen vom Manzanillobaum in Gestalt eines Geigen-Unisonos auf der G-Saite herangeweht. Die beiden mittleren Acte sind weitaus die besten; hier walten die großen Ensembles vor. Der erste Act wirkt matt und unbedeutend; ein starkes dramatisches Talent hätte aus der ersten Scene zwischen Magnus und Patrik etwas Bedeutendes schaffen müssen, das der ganzen Oper wie eine Fackel voranleuchtete. Noch schwächer ist, zu schwerem Nachtheil des Ganzen, der vierte Act, eine monotone Fläche, deren Hügel, die Arie Mariens und das Gebet Magnus', zugleich Höhenpunkte musikalischer Langweile bezeichnen. Ueberdies ist der wichtigste Wendepunkt, das Lied der Amme, in welches Magnus schließlich einstimmt, vergriffen. Hieher gehörte ein echtes, melodiös eindringliches Volkslied von größter Einfachheit und größter Schönheit, nicht aber eine lahme Melodie, die, mit künstlichen Orchester-Ritornellen aufgeputzt, in ein banales Opern-Unisono ausmündet.

Die „Folkunger" erfreuten sich in Wien einer freundlichen Aufnahme. Sei dieser jüngste Succeß unserem Hofoperntheater und Herrn Kretschmer von Herzen gegönnt. Mögen sie beide noch viele ebenso lohnende Erfolge erringen — mit besseren Opern.

4.

„Das goldene Kreuz."

Komische Oper von Ignaz Brüll. (Aufgeführt in Wien 1876.)

Kaum war der Schlußchor der „Folkunger" verhallt (— für immer verhallt —), so feierte schon eine zweite deutsche Novität ihren Einzug in Wien. „Das goldene Kreuz" von Ignaz Brüll. „Das goldene Kreuz" hat, gleich den „Folkungern" von Kretschmer schnell die Runde über alle deutschen Bühnen gemacht. Die Carrière der „Folkunger" und des „Goldenen Kreuzes" — beides Erstlingswerke, welchen selbst persönliche Vorliebe einen hohen Rang nicht einräumen wird — ist uns ein neuer Beweis, daß es mit der vielbejammerten Zurücksetzung deutscher Opern-Componisten im Vaterlande keineswegs so schlimm steht. Das alte Klagelied von der „blinden Bevorzugung aller ausländischen Musik" in Deutschland muß doch wol verstummen angesichts solcher Thatsachen. Nicht um einen Stein auf diese durchwegs ehrenwerthen Partituren zu werfen, sondern um ihn abzuwälzen von dem verlästerten deutschen Publicum, gestehen wir ehrlich, daß wir, ganz absehend von Bedeutenderem, in Einem Acte von Bizet's „Carmen" mehr Talent und Geist wahrzunehmen glauben, als in den „Folkungern" und dem „Goldenen Kreuz" zusammengenommen. Und doch hat außer Wien unseres Wissens keine deutsche Stadt von „Carmen" Notiz genommen. Wir bezweifeln nicht, daß Brüll und Kretschmer auch wieder manchen Vortheil haben vor dem Franzosen, den wesentlichsten vor Allem: am Leben zu sein, während Bizet todt ist und nicht weiter fortschreiten kann.

Unser allezeit hilfreicher Mosenthal, poetischer Nährvater aller bedrängten Opern-Componisten, hat Herrn Brüll das Libretto geliefert. Es erinnert uns an den schönen lateinischen Wahrspruch: „Beatus, cui Deus obtulit, parca quod satis est manu". Auch Mosenthal verabreichte seinem musikalischen

Freunde „mit sparsamer Hand das Nothwendige“ zur Composition einer Oper, kein Körnchen darüber. Den Stoff entnahm er einem französischen Vaudeville von Dumanoir, das in den Dreißiger Jahren an der Porte Saint-Martin, später auch unter Carl (der den Invaliden spielte) im Theater an der Wien gegeben worden. Es hält schwer, „Das goldene Kreuz“ unter die feststehenden Kategorien von Opern einzureihen; der Form nach eine „Opéra comique“ im französischen Sinne, kann es doch kaum eine komische Oper heißen. „Das goldene Kreuz“ ist ein ländliches Rührstück, um das zeitweilig einige heitere Lüftchen spielen. Der junge Wirth Nicolas wird zur Großen Armee conscribirt und soll, gerade an seinem Hochzeitstage, nach Rußland abmarschiren. Seine Schwester Christine verspricht demjenigen ihre Hand, welcher freiwillig als Ersatzmann für Nicolas eintreten würde. Keiner von ihren ländlichen Verehrern findet sich bereit dazu, wol aber ein junger Edelmann, Gontran, welcher unbemerkt Zeuge des ganzen Vorgangs gewesen. Er stellt sich für Nicolas beim Regiment und beauftragt den Sergeanten Bombardon, für ihn das Pfand des Verlöbnisses, Christinen's goldenes Kreuz, in Empfang zu nehmen. Mit dem Abmarsch der Truppen schließt der erste Act. Der zweite spielt drei Jahre später und führt uns in die glückliche Häuslichkeit des Ehepaares Nicolas und Therese. Bei ihnen weilt der inzwischen zum Hauptmann avancirte Gontran, der, im russischen Feldzug verwundet, unter der Pflege der beiden Frauen eben genesen ist. Christine liebt ihren Schützling und weiß sich von ihm geliebt; aber dem unbekannten Stellvertreter ihres Bruders, der ja täglich mit seinem goldenen Kreuz auftauchen kann, will sie die Treue nicht brechen. Das Erscheinen des zum Krüppel geschossenen Bombardon, der dem todtgeglaubten Gontran das goldene Kreuz auf dem Schlachtfelde abgenommen, löst endlich alle Schwierigkeiten, und wie der erste, so schließt auch der zweite Act mit einer Hochzeit.

Herrn Brüll ist es gelungen, zu diesem einfach, aber geschickt gebauten Libretto eine entsprechend anspruchslose Musik zu schreiben. „Anspruchslos" nennen wir seine Composition im lobenden Sinne. Der Componist hält den Ton der Spieloper fest und versteigt sich nirgends (oder doch nur ganz vorübergehend, wie in dem Liebesduett) in das hochgespannte Pathos oder die grelle Instrumentirung der Großen Oper. Wer, gleich uns, so oft mit Schrecken erleben muß, wie Componisten leichter Singspiele, ja lustiger Vorstadt-Operetten sich zu der Posaunensprache des „Propheten" oder „Tannhäuser" aufblasen; wer in jeder neuen Musikalien-Sendung Lieder antrifft, welche das einfachste lyrische Gedicht in Cayenne-Pfeffer sieden und eigentlich Clavier-Etüden mit zufälliger Begleitung einer Menschenstimme sind — der muß die Rückkehr zu natürlicher Empfindung und melodiösem Ausdrucke mit Freude begrüßen. „Das goldene Kreuz" weiß nichts von Verdi und Meyerbeer, war auch nicht in Bayreuth.

Brüll schreibt fließend und sangbar, in dem Chor von Christinen's Verehrern und den ersten Couplets des Bombardon verräth er ein hübsches Talent für maßvolle Komik, in dem ersten Finale (der weitaus besten Nummer) ein munteres Herz und einen offenen Blick für das theatralisch Wirksame. Die Vortheile der Franzosen hat er sich wol hinter's Ohr geschrieben, wie dies namentlich seine Behandlung der Romanzenform und vieles Einzelne (Glöckchenchor im ersten Act ꝛc.) darthut. Zum Glück stechen diese Anklänge doch nirgends grell ab von dem vorwiegend deutschen Stil des „Goldenen Kreuzes", welches an Schubert, Lortzing und Kreutzer anknüpft. Das sind, unseres Erachtens, für die deutsche komische Oper die ersprießlichsten Anknüpfungspunkte und der richtigste Boden. An etwas anknüpfen heißt aber zugleich, den Faden eigener Erfindung vom Ausgangspunkte weiterführen. Sich auf den richtigen Boden stellen, reicht in der Kunst nicht hin; man muß

von da höher hinauf bauen. In diesem Betracht hätten wir von Herrn Brüll mehr und Größeres gewünscht. Er stellt sich nicht sowol auf die Schultern seiner Vorgänger, als daß er ihnen auf den Fersen folgt. Für einen jungen, modernen Componisten verräth Herr Brüll häufig einen befremdenden Rococogeschmack. Dinge wie die beiden Duette zwischen Thereſe und Colas im ersten und zweiten Acte, wie der Quartettsatz „Sie wankt", der Chor „Gute Nacht", klingen doch stark vor-Lortzingisch, manche Stelle streift gar an Dittersdorf und Weigl. Es ist und bleibt rühmlich, wenn ein moderner Componist im Singspiel zu den schlichten, prahllosen Tugenden der Alten zurückkehrt; damit allein ist's aber nicht gethan, das Wichtigste bleibt immer: im Alten neu zu sein. Und hier steckt der schwache Punkt von Brüll's Composition; es fehlt ihr, bis auf einzelne glückliche Ausnahmen, der Stempel der Originalität, die schöpferische Kraft und Eigenart. Melodieen wie die (obendrein so wichtige) Phrase: „Nehmt hin das Kreuz", der Schlußsatz des Duetts zwischen Gontran und Bombardon, des Letzteren Couplets im zweiten Acte, die Hauptstellen des Liebesduetts („Dir gehör ich" und „Welche Wonne, welch' Entzücken!") — wie oft glauben wir das Alles schon gehört zu haben! Der hervorstechendste Charakterzug von Brüll's Musik scheint uns eine gewisse bequeme Gemüthlichkeit. Man durfte von einem jungen Manne etwas mehr Feuer und Lebendigkeit erwarten. Sein lauterer Sinn für Wohlklang und Symmetrie bezeugt die echt musikalische Natur Brüll's; allein dieser Wohlklang entbehrt häufig der geistigen Beseelung, diese Symmetrie, welche nach zwei oder vier Tacten uns stets die folgenden zwei oder vier errathen läßt, des Reizes der Zufälligkeit. Der Hörer will in der Oper nicht blos musikalisch beschwichtigt, er will auch durch neue Schönheiten oder schöne Neuheiten überrascht und entzückt werden. Einen kräftigern Aufschwung erschwerte vielleicht, aber verhinderte nicht die friedlich idyllische Handlung. Man kann

auch auf dem Dorfe originell sein und neue Ideen haben im Wirthshaus „zur Mühle“. Indessen der Componist ist jung und das „goldene Kreuz“ das erste, das er sich auf den heißen Brettern des Theaters erworben. Hoffen wir, daß Brüll's Talent recht bald zu seiner freundlichen Anmuth auch jenes Maß von Kraft und Selbstständigkeit hinzugewinne, ohne welche heute ein Operncomponist wol die Achtung, aber nimmermehr die Liebe und Hingebung des Publicums erringen kann. Der ausgebreitete, ungewöhnliche Erfolg der Oper ist bekannt. —

5.

„Der Landfriede.“

Oper in drei Acten von Ignaz Brüll. (Wien, 1877.)

Als nach dem Erfolg des „Goldenen Kreuzes“ der Componist seinen Textdichter um ein neues Libretto anging, da hatte Mosenthal's feiner Opern-Spürsinn längst in dem „Landfrieden“ von Bauernfeld einen dankbaren Musikstoff herausgewittert. Der Schauplatz: Augsburg im sechzehnten Jahrhundert, mit seinem reichen, ehrsamen Bürgerstande und den Resten eines wüsten Raubritterthums daneben; die sympathische Gestalt des Kaisers Max, des idealen „letzten Ritters“, gegenüber den komischen letzten Rittern vom Stegreif, Bosesen und Kapaun, dazwischen liebliche Mädchengesichter und stürmische Liebhaber, endlich Situationen von prädestinirtem Operneffect, wie die Jagd, die Erstürmung der Bosesenburg, das glänzende Kaiserfest! Manches freilich, was dem Lustspiel die feinere geistige Würze verlieh, mußte wegfallen; so die individuelleren Charakterzüge des Kaisers und die von echt Bauernfeld'scher Ironie gebeizten Reden des Hofnarren Kunz von der Rosen. Im Uebrigen ist Mosenthal dem Bauernfeld'schen Original Scene für Scene, häufig Wort für Wort treu gefolgt, so treu, daß die Angabe des Theaterzettels: „Frei nach Bauernfeld“, uns

befremdet. Auch wissen wir nicht, warum Mosenthal die Bezeichnung „komische Oper“ vermieden hat, welche seinem „Landfrieden“ so gewiß zukommt, als der Bauernfeld'sche ein Lustspiel ist. Nicht nur stehen die komischen Figuren in hellster Beleuchtung, auch die ernsten Scenen sind bei Bauernfeld und Mosenthal, fern von tragischem Pathos, in einem mittleren Conversationston gehalten, den allerdings Brüll's Musik im zweiten Acte stellenweise mit der Leidenschaftlichkeit der Großen Oper versetzt. Schade nur, daß Mosenthal sich eine wirksame Aenderung entgehen ließ, welche dem Operndichter erlaubt und leicht auszuführen war; wir meinen, er hätte die beiden köstlichen Figuren, Bosesen und Kapaun, welche bei Bauernfeld mit dem zweiten Acte verschwinden, am Schlusse des dritten noch einmal bringen sollen zur Belebung und Abrundung des Bildes. Mosenthal's Verdienst liegt übrigens keineswegs blos in der glücklichen Entdeckung des Stoffes, sondern auch in dessen äußerst geschicktem Umguß in die musikalische Form.

So vereinigt denn unsere Opern-Novität drei österreichische, drei Wiener Namen guten Klanges: Bauernfeld, Mosenthal und Brüll. Bauernfeld, der Senior des deutschen Lustspiels, welcher mit jugendlicher Rüstigkeit der Vorstellung folgte, war in den Zwischenacten Gegenstand lebhafter, beglückwünschender Aufmerksamkeit. Daß Mosenthal fehlte, hat gar Vielen den Abend schmerzlich getrübt. Genau ein Jahr zuvor am 4. October 1876 hatte er sich noch, bald auf der Bühne, bald im Parquet, an der ersten Aufführung seines „Goldenen Kreuzes“ erfreut, um dann nur zu schnell in jenen einzigen Landfrieden einzugehen, dem „zu trauen ist“ *). Der Jüngste von den Dreien — er

*) In Mosenthal verloren wir den gewandtesten und fruchtbarsten deutschen Operndichter. Wenn man Mosenthal als Libretto-Dichter hie und da den „deutschen Scribe“ nannte, so war das Lob jedenfalls zu hoch gegriffen; weder qualitativ noch quantitativ erreicht er den französischen Librettisten, der neben zahlreichen anderen Theaterstücken acht-

könnte den Jahren nach Mosenthal's Sohn und Bauernfeld's Enkel sein — ist Ignaz Brüll, der rasch in ganz Deutschland

---

undzwanzig große Opern und fünfundneunzig komische Opern geliefert hat, worunter Muster-Librettos, wie die „Weiße Frau“, „Stumme von Portici“ und viele andere. Freilich hatte unser Mosenthal auch nicht das Glück, Mitarbeiter wie Boieldieu, Meyerbeer, Halévy, Auber zu finden, die seine Textbücher zu höchsten Ehren gehoben hätten. Das vorzüglichste Libretto, das Mosenthal geschrieben, sind „Die lustigen Weiber von Windsor“, die mit Otto Nicolai's Musik eine Zierde des deutschen Repertoires bilden. Die komische Oper der Deutschen hat diesem Libretto wenig an die Seite zu stellen. Auch unter den zahlreichen folgenden Textbüchern von Mosenthal findet sich manches Gute; die meistens übermäßige Einfachheit der Handlung unterscheidet ihn auch wieder von Scribe, den Meister des verwickelten Intriguenspiels. Eines jedoch hatte Mosenthal mit Scribe gemein: was er schrieb, war musikalisch. Mosenthal hatte ebensowenig Musik gelernt, als Scribe, keiner von Beiden spielte ein Instrument; aber das musikalische Talent steckte in ihnen. Mosenthal's klangvolle Verse kamen dem Componisten auf halbem Wege entgegen, der geschickte Aufbau seiner großen Ensembles und Finales reizte zu effectvoller musikalischer Erfindung. Ich erinnere an seine „Judith“, „Königin von Saba“, „Folkunger“ — im heiteren Fache an die „Lustigen Weiber“ und „Das goldene Kreuz“. So viel man ihnen auch ausstellen mochte, das Eine sollte man nie vergessen, daß Mosenthal der einzige namhafte Bühnendichter in Deutschland war, der überhaupt Operntexte schrieb. Er und immer nur er hat auf diesem unentbehrlichen und trotzdem in Deutschland so verödeten Gebiete producirt, fruchtbar und erfolgreich producirt. Den „Nährvater der deutschen Opern-Componisten“ haben wir jüngst Mosenthal scherzhaft genannt; seine Pflegekinder werden die Wahrheit dieses Wortes jetzt einsehen und — hungern. Aber nicht blos sein poetisches, auch sein administratives Talent kam vielfach der Musik zu statten; sein Auftreten war oft entscheidend in der Direction der „Gesellschaft der Musikfreunde“, der er mit dem idealen Eifer des Liebhabers angehörte. Hier waren Mosenthal's Ansichten und Vorschläge durchaus nicht ideologische Schwärmereien eines Poeten, vielmehr praktisch und sachgemäß, stets erfüllt vom „bon sens“, den er auch in lebhaft hinfließender Rede wol zu vertheidigen wußte. Es gab seit Jahren kaum eine für Wien wichtige musikalische Angelegenheit, welche ich nicht mit Mosenthal mit Nutzen und Vergnügen durchgesprochen hätte. Mit Nie-

beliebt gewordene Componist des „Goldenen Kreuzes“. Wie eine geharnischte Patrouille mit dem österreichischen Wappen auf dem Schild escortirten diese drei Namen das neue Werk zu einem sicheren einheimischen Erfolg, zugleich der einheimischen Kritik eine gewisse wohlwollende Zurückhaltung zuwinkend. Es sind übrigens nicht blos patriotische Empfindungen, sondern gewichtigere Gründe artistischer Natur, welche Brüll's „Landfrieden“ empfehlen. Für's erste die regelmäßig beklagte und trotzdem unverrückt festsitzende Armuth an brauchbaren deutschen Opern-Novitäten, namentlich heiterer Gattung. Seit Lortzing's Opern, dann Flotow's „Martha“ (1847) und Nicolai's „Lustigen Weibern“ (1849), also seit nahezu dreißig Jahren haben eigentlich nur zwei komische Opern deutscher Herkunft eine allgemeinere und lebhaftere Theilnahme gefunden: „Die Widerspenstige“ von Hermann Götz und Brüll's „Goldenes Kreuz“. Ein außerordentliches Armuthszeugniß für unsere musikalische Productivität, ist das zugleich eine Mahnung, unsere Anforderungen in so schwerer Zeit nicht allzu hoch zu spannen. Das Publicum kommt dieser Mahnung gern und freiwillig nach. Daß Brüll's „Goldenes Kreuz“ sich binnen Jahresfrist die meisten deutschen Bühnen eroberte und dieselben deutschen Bühnen bereits den „Landfrieden“ ungesehen, ungehört, gleichsam noch auf dem Halme angekauft haben, gehört zu den größten Erfolgen, deren ein Anfänger sich rühmen kann. Zu dem Mangel an Novitäten überhaupt trat noch ein zweiter Factor von Ge-

---

mandem verkehrte es sich leichter und angenehmer. Alle Pflegestätten geselliger Bildung und edler Kunstliebe in Wien werden Mosenthal schmerzlich vermissen. Er wird uns Allen lange abgehen, überall abgehen, der immer liebenswürdig heitere, herzliche, erfrischende Mensch! Die Welt geht unbekümmert ihren Gang weiter, das wissen wir, und verkündet, daß Niemand unersetzlich sei. Schade nur, daß das Gegentheil wahr ist: kein Mensch, der uns wohlthat und den wir liebten, kann ersetzt werden. Es kommen nur immer andere.

wicht: das Bedürfniß nach einer einfach melodiösen, leicht aufzunehmenden und leicht auszuführenden Musik. Ohne diese im Publicum längst gährende Reaction gegen überwürzte, lärmende, endlose Opernmusik hätte die schüchterne Liebenswürdigkeit des „Goldenen Kreuzes" wenigstens nicht in diesem Grade und in solcher Ausdehnung gewirkt. Succèss oblige. Herr Brüll that wohl daran, die Wirkung seiner ersten Oper nicht auskühlen, sondern rasch eine zweite, größere ihr folgen zu lassen. Sein „Landfriede" trägt im Großen und Ganzen dieselbe musikalische Physiognomie und behauptet dasselbe Niveau wie die Partitur vom „Goldenen Kreuz" — es dürfte ihm demnach eine gleiche Carrière bevorstehen, in Norddeutschland zumal, wo man die deutsche Biederkeit musikalisch gern in breitspurig gemächlichen Melodien, gleichmäßigen Rhythmen einhergehen sieht und eine gewisse Bequemlichkeit des Scherzes wie der Sentimentalität der südlichen Lebendigkeit vorzieht. Wie seinerzeit am „Goldenen Kreuz", müssen wir auch an dem „Landfrieden" den durchwegs deutschen Charakter der Musik loben, welche sich an Schubert, Weber, Kreutzer und Lortzing anlehnt, stellenweise auch den modernen „deutschen" Ton streift, den Wagner in den „Meistersingern" so charakteristisch angeschlagen. In Brüll haben wir ein bescheidenes, aber anmuthiges und echt musikalisch geartetes Talent, dem mancher glückliche Treffer im Gebiete des Gemüthlich-Naiven, des Heiteren und Leicht-Sentimentalen gelingt. Er geht seinem Stoffe immer gradewegs, ohne mysteriöse Umschweife entgegen und findet für jede Situation den richtigen, wenn auch selten einen tiefen, oder zündenden Ausdruck. Brüll's musikalische Erfindung fließt etwas spärlich und meistens aus abgeleiteten Quellen, dennoch muthet sie uns freundlich an durch einen jetzt so selten gewordenen Zug von Ehrlichkeit und Naivetät. Diese ungesuchte Naivetät hat freilich auch ihre Schwächen, ihre Gefahren: sie ist nicht genug wählerisch. Neben manchem hübschen Gedanken machen sich im „Landfrieden" auch wieder alltäg-

liche, abgeleierte Melodien breit, die man heutzutage Anstand nehmen sollte, niederzuschreiben. Wir geben dem Componisten zu bedenken, daß er jetzt einen Namen, einen rasch erworbenen Namen zu verlieren hat.

Ob der „Landfriede" einen merklichen Fortschritt bedeute gegen das „Goldene Kreuz"? Ja und Nein. In technischer Hinsicht, besonders in der Bewältigung größerer Formen, gewiß; das Strophenlied und die Romanze, im „Goldenen Kreuz" noch vorherrschend, treten im „Landfrieden" gegen die ausgeführte Scenenform und breitern Ensembles zurück. Ob hingegen die reinmusikalische Erfindung im „Landfrieden" reicher, kräftiger, origineller geworden sei, bleibe dahingestellt. Wir wüßten keine Nummer im „Landfrieden", die an frischer, runder Wirkung das Walzer-Finale im „Goldenen Kreuz" erreichte. Auch von der komischen Ader Brüll's hätten wir nach manchen glücklichen Ansätzen in seiner ersten Oper uns mehr versprochen, als er in der zweiten gehalten hat, wo sich ihm doch in Bofesen und Kapaun ein ungleich dankbarerer, ja beneidenswerther Stoff darbot. Diese beiden Figuren würden ohne die komische Maske und das drastische Spiel der Darsteller schwerlich komisch wirken; die Grandezza Bofesen's neigt sich bei Brüll viel mehr zum Tragisch-Pathetischen, als zum Komischen, und Kapaun's Humor behilft sich mit einigen Brosamen von Lortzing's Tisch. In den komischen und heiteren Scenen bewegt sich Brüll's Musik ganz eigen bedächtig und schwerflüssig, es will nichts recht vorwärts. Letzterer Vorwurf trifft in gewissem Grade auch die übrigen Partien der Partitur; es fehlt der Oper der rasche Fluß, die dramatische Schlagkraft. Der Componist geräth nicht in's Feuer und verräth immer gleich Lust zum Ausruhen. Musikalisch betrachtet, liegt die Schuld zumeist an dem Vorwalten der geraden Tactarten, der langsamen oder gemäßigten Tempi, vor Allem aber in dem monotonen, gleichförmig fortpendelnden Rhythmus. Der Componist sollte in solchen Nummern das dürre Skelett

des Tactschlages wenigstens mit dem blühenden Fleisch rhythmischer Mannichfalt bekleiden. Wo durch seine gleichförmigen rhythmischen Abschnitte am Ende einer Gesangsphrase Lücken entstehen, macht sich Brüll das Ausfüllen derselben gar zu leicht, indem er entweder nur ein kleines Schwänzchen von vier Sechszehntelnoten einschiebt oder bestenfalls eine schnelle Geigenscala herauf oder herunter. Diese Monotonie von Tact und Rhythmus, die immer vorauszusehende regelmäßige Periodisirung von zwei zu zwei und vier zu vier Tacten, die unfreie, fast immer an dem metrischen Schema der Verse klebende Rhythmik des Gesanges wirken im Verlaufe der Oper recht abspannend. Der Rhythmus ist die schwache Seite der meisten neueren Operncomponisten Deutschlands, und doch liegt vornehmlich in ihm das Geheimniß des dramatischen Lebens und die aufhelfende Kraft selbst für eine melodisch unbedeutende Erfindung.

Der Totaleindruck der neuen Oper war in Wien überwiegend günstig. Das Zusammenwirken der Handlung, der trefflichen Darstellung, der historisch treuen, prachtvollen Costüme mit der trotz ihrer Schwächen doch freundlich ansprechenden Musik erzielte in Wieu ein Resultat, das in der allseitig ausgetauschten Versicherung: man habe sich gut unterhalten, seinen entsprechenden Ausdruck findet.

6.

„Die Makkabäer.“

Oper in drei Acten von Mosenthal, Musik von Rubinstein.
(Aufgeführt in Wien 1878.)

Otto Ludwig's mächtige Tragödie „Die Makkabäer“ durfte füglich die Aufmerksamkeit unserer Operndichter und Componisten erregen. Scenen wie die Zertrümmerung des Götzenbildes durch Judah, wie der Siegesgesang der glaubensstarken Leah, wie endlich der Opfertod der Jünglinge im Feuerofen

schienen wie prädestinirt für mächtige Opernwirkung. Ein Hauptfehler des Stückes, daß es zwei Helden hat (Leah und Judah), die einander das Interesse des Zuschauers wegschnappen, verträgt sich immerhin mit der leichteren dramatischen Observanz der Oper. Zwei gewandte und vom Orient einträchtig angeheimelte Theaterpraktiker brauchten nur zuzugreifen — und sie griffen zu. Mosenthal hält sich möglichst genau an Otto Ludwig's Trauerspiel, dessen Handlung als bekannt vorausgesetzt werden darf. Er drängt lediglich die fünf Acte des Originals in die für den Operncomponisten günstigere dreitheilige Form zusammen und läßt einzelne vermittelnde Scenen und Nebenfiguren fallen. Hingegen führt er selbstständig eine neue Person in die Handlung ein: die Königstochter Kleopatra, welche den abtrünnigen Makkabäer Eleazar liebt. Darin folgte Mosenthal seinem richtigen Theaterblick: er konnte eine Oper nicht gänzlich ohne Liebesverhältniß lassen und bedurfte eines heiteren Lichtpunktes, einer glänzenden Frauengestalt als Gegenstück zu all den Jammerscenen und hebräischen Klageweibern.

Weniger als über die Vorzüge scheinen sich der Componist und sein Textdichter über die bedenklichen Seiten ihres Opernstoffes klar geworden zu sein. Von speciellen Mißständen der Makkabäer-Tragödie noch abgesehen, ist das ganze Stoffgebiet des Alten Testaments dem modernen Theater nicht günstig. Im recitirenden Drama unternimmt es heutzutage nur sehr selten ein Dichter, biblische Stoffe zu behandeln. Geschieht dies einmal ausnahmsweise und von einem auserwählten Poeten wie Otto Ludwig, so läßt man sich das auserwählte Volk im Drama eben gefallen. Auch da nicht ohne Opposition; denn wie Laube in seiner „Geschichte des Burgtheaters" erzählt, hatten Ludwig's „Makkabäer" bald den Spitznamen „Die Synagoge im Burgtheater". In der Musik aber sind wir mit biblischen Stoffen reichlich, fast überreich versehen: das Alte Testament insbesondere liefert die Handlung der meisten Oratorien

Für diese Stoffe hat sich allmälig auch eine Art conventioneller Musik herausgebildet, welche den Hauptschatz ihrer Phraseologie aus Mendelssohn schöpft. Kann man es den Musikfreunden verargen, welche von Kindheit auf im Oratorium Israel klagen hören, wenn sie in der Oper damit verschont sein möchten? Was ist eine „Synagoge im Burgtheater" gegen eine im Opernhause? Eine gesprochene Synagoge gegen eine gesungene? Das gesprochene Wort kann schnell abthun, was das gesungene weit ausbreiten und zähe festhalten muß; das Klagen und Beten, acut im Drama, wird in der Oper chronisch und epidemisch. Neuester Zeit hat man sich überdies auch in der Oper durch „Aida", die „Königin von Saba" und dergleichen gegen die exotischen Reize orientalischer Melodik abgestumpft. In Rubinstein's „Makkabäern" kommt man aus dem Unglück der Juden fast gar nicht heraus. Die edle, aber ganz undramatische Tugend des passiven Erduldens wirkt hier nicht tragisch, sondern peinlich. Aus der klagenden, verzagenden Menge hebt sich zwar die heldenmüthige Gestalt Judah's empor, der gleich anfangs versichert, er sei „der Mann des Betens nicht"; trotzdem leistet er in diesem Fach ein Uebriges. Was vollends seine Landsleute im Verlaufe der drei Acte zusammenbeten, jammern, segnen und fluchen, das ist kaum nachzuerzählen.

Rubinstein's Oper nimmt einen guten Anlauf, befriedigt und interessirt dann stellenweise, wirkt aber als Ganzes überaus ermüdend, ja niederdrückend. Um gleich mit der Hauptsache herauszurücken: Rubinstein's Erfindungskraft —, welche sich in manchen seiner früheren Compositionen frisch und üppig gezeigt, hat ihn diesmal stark im Stich gelassen. Nach seinen zwei ersten Opern hatten wir etwas ganz Anderes erwartet. Allerdings vermochten auch jene beiden („Die Kinder der Haide" und „Feramors") sich nirgends zu behaupten; sie waren zu ungleich in ihren Bestandtheilen, Prächtiges stand dicht neben

Mittelmäßigem, und der Erbfehler aller Rubinstein'schen Production: das allmälige Herabsinken, das schleuderische Fertigmachen eines mit Schwung und Liebe begonnenen Werkes, brachten auch sie um den Erfolg. Schlimm für eine Sonate oder Sinfonie, viel schlimmer jedoch für eine Oper, wenn ihre zweite Hälfte mit schwerer Hand das Feuer wieder erstickt, das die erste so hübsch angezündet. Immerhin sprühte diese erste Hälfte in „Feramors" und den „Kindern der Haide" die glänzendsten Funken von Rubinstein's Talent. Stücke wie das erste Finale und der Lichtertanz in „Feramors", wie das erste Zigeuner-Duett, das Hochzeitslied und die Ballade Isbrana's in den „Kindern der Haide" wird nicht leicht Jemand Rubinstein nachmachen. In Rubinstein's dritter Oper: „Die Makkabäer", herrscht ein einheitlicherer Stil und gleichmäßigerer Werth; allein es ist dies leider eine Gleichmäßigkeit im Unbedeutenden, eine Einheit im Mangel. An Stelle der blendenden Lichter und tiefen Schatten ist ein wohltemperirtes Grau in Grau getreten. Den früheren Rubinstein charakterisirte ein ungestüm sorgloses Temperament, eine drängende, wenngleich nicht nachhaltende Energie, ein stark äußerliches, aber im Aeußerlichen starkes Talent. Wie sein Clavierspiel, so trug auch seine Composition vorzugsweise den Charakter physischer Kraft und Erregtheit. In den „Makkabäern" erscheint uns der russische Löwe auffallend zahm und müde, als wäre er seit den „Kindern der Haide" siebzig Jahre alt geworden. Der Grundcharakter seiner „Makkabäer"-Musik ließe sich kurz bezeichnen als verwässerter Mendelssohn. Man nehme die „Athalia" oder einen der Psalmen von Mendelssohn, schwäche durch bequeme Motiv-Wiederholungen und Opernphrasen ihr Pathos und durch eine verworren brummende oder roh lärmende Instrumentation ihren Klangzauber, so gewinnt man eine ungefähre Vorstellung von Rubinstein's „Makkabäern". „O, so besonnen sein, das kostet wenig Besinnen!" sagt Judah bei Otto Lud-

wig. Die „Makkabäer" verrathen den gebildeten und routinirten Componisten — den originellen oder genialen nimmermehr. Nur zwei Musikstücke in der Oper klingen originell, so daß man sie als „rubinsteinisch" erkennen dürfte: der erste Hirten-Chor „Tönet, Schalmeien", und Leah's Siegesgesang im zweiten Acte. Ersterer erhält durch die consequent festgehaltene übermäßige Quarte (des e in B-dur) jene exotisch orientalische Färbung, die man in jedem rumänischen Tanzliede (Hora) finden kann. Leah's Melodie: „Schlaget die Pauke" verräth gleichfalls den nationalen, orientalisch-slavischen Ursprung; sie soll einem kleinrussischen Volksliede entnommen sein. Mit Ausnahme dieser beiden Stücke könnte alles Uebrige ebensogut von einem andern Componisten als von Rubinstein herrühren. Wir hassen die Reminiscenzenjagd, diesen kleinlich dilettantischen Sport, vielleicht haben wir darum in den „Makkabäern" auch so wenig aufgestöbert, was an Rubinstein erinnert.

Einer Begegnung, welcher der Componist der „Makkabäer" ängstlich ausweicht, ist Richard Wagner. Man kann ihm darin nur Recht geben. Fürs erste würde es einem Tondichter, der sich eigenhändigen Ruhm geschaffen, übel anstehen, wenn er die Handschrift eines Andern nachmachen wollte; es käme fast einer Abdication gleich. Der neu-wagnerische Stil ist überdies ein so höchst persönlicher, daß thatsächlich seine jüngeren Nachahmer, mit ihren langen Haaren und kurzen Melodieen, daran zu Schanden werden. Sodann sind Wagner's spätere Werke wol interessante Ausnahmserscheinungen, nicht aber Prototypen eines allgemein giltigen, auf naturgemäßem Fortschritt fußenden Kunstgesetzes. Rubinstein theilt mit uns die Ueberzeugung, daß ein begabter Componist in dem bisherigen Opernstil, das heißt ohne die in's Orchester verlegte unendliche Melodie und ohne die Wasserscheu vor Chören und Ensembles, noch Schönes, Neues, Ergreifendes schaffen könne. Er weiß sehr wohl, daß man die größten Errungenschaften der Musik nicht fortzuwerfen brauche,

um dramatisch zu componiren. In diesem Sinne ist Rubinstein's Oper, als ein beredter Protest gegen musikalische Irrlehren, von Werth und Bedeutung. Freilich kommt es hier wie überall darauf an, ob dem Componisten auf seinem rechten Wege auch was Rechtes eingefallen sei. Diese etwas prosaisch klingende Frage können wir leider nicht mit einem herzhaften Ja beantworten. Die „Makkabäer" leiden entschieden an musikalischer Ideenarmuth. Man wische selbst ihren prunkendsten Stücken die Theaterschminke von den Wangen, das heißt, man spiele sie im Clavierauszug, und sehe zu, was übrig bleibt. Auf die Dauer läßt sich das auch im Theater nicht verbergen, und so geschah es, daß uns im dritten Act der gar nicht zur „Nibelungen"-Verwandtschaft gehörigen „Makkabäer" zuMuthe wurde, wie nach den langen Monologen des Wotan. Fast waren wir auf dem Punkt, einzuräumen, daß eine vierstimmige Langweile sich von einer einstimmig gesungenen eigentlich nur durch die Façon unterscheide.

Wie Rubinstein fast überall gut beginnt, so thut er es auch in den „Makkabäern". Die Chöre, namentlich der Hirten und der heidnischen Priester („Pallas Athene"), wirken effectvoll durch klangvollen Vocalsatz und geschickte Steigerung. Die Solopartien stehen schon im ersten Acte bedenklich zurück; Leah's Traum wird mit gewöhnlichen Theatermitteln bestritten, wie ihre Unterredung mit Eleazar und Jojakim. Judah's Hymnus mit Harfenbegleitung, der doch für die ganze Oper von Bedeutung werden soll, behilft sich mit unbedeutenden, verbrauchten Phrasen und dreht sich fast immer um ein und denselben Ton herum. Dieses melodische Festkleben in einem kleinen Intervallenkreis, dann das Wiederholen derselben Phrase, theils unverändert, theils sequenzartig auf höherer oder tieferer Stufe, endlich das Vor- oder Alleinherrschen viertactiger Rhythmen geht als consequente Manier durch die ganze Oper. Desgleichen das trübe, dicke, man möchte fast sagen schmutzige Colorit der Instrumen-

tirung. Der zweite Act beginnt im Feldlager Judah's. Die Juden, im Kriege gegen die Syrier, wollen, getreu ihrem Religionsgesetz, am Sabbath nicht kämpfen und lassen sich psalmensingend von dem Feinde ohne Gegenwehr niedermetzeln. „So untergeh'n? so elend lächerlich?“ ruft ihnen Judah in Ludwig's Tragödie zu. Kein Wunder, wenn uns im neunzehnten Jahrhundert dieser Untergang einer kriegführenden Armee einen ähnlichen Ausruf entlockt. Es gibt Denk- und Empfindungsweisen längst entschwundener Zeiten und fremder Völker, in welche wir uns heute nicht mehr unbefangen hineindenken können, geschweige denn sie als Motive tragischen Ausgangs mitfühlen. Dahin gehört der freiwillige Opfertod eines Heeres von bewaffneten Betbrüdern, die sich abschlachten lassen, weil es gerade Samstag ist. Es erinnert uns an ein anderes, uns ebenso unverständlich gewordenes Trauerspiel-Motiv, auf welchem Hebbel seine poetisch vollendete und dennoch theatralisch unmögliche Tragödie „Gyges und sein Ring“ aufbaut. Weil Rhodope von einem Manne nackt gesehen worden ist, gibt sie sich den Tod; sie und auch ihr Gemahl müssen deßhalb sterben. Wer begreift heute diese entsetzliche Nothwendigkeit? Weit eher glauben wir dem alten Holtei, welcher meinte, das Unglück der Rhodope sei eigentlich ein Lustspiel-Motiv. Und die jüdische Armee in den „Makkabäern“? Es gehört eben die dichterische Kraft und Autorität eines Hebbel oder Ludwig dazu, um solchen Anachronismen die Weihe des Tragischen zu erhalten und den Zuschauern die ernsthafte Stimmung. Die Oper, die uns gleichsam fertige Ereignisse al fresco vor Augen stellt und auf die Bloßlegung des feinen psychologischen Geäders verzichten muß, steigert das Bedenkliche solcher Situationen auf's Aeußerste. Nun verwandelt sich mit fast erschreckender Plötzlichkeit das blutige Schlachtfeld in das Prunkgemach der Kleopatra, welche sich von ihren Sklavinnen einen Liebeshymnus vorsingen läßt, in welchen sie später einstimmt.

Eine matte Melodie, die, auf as hoch einsetzend, stets kraftlos herabsinkt und hierauf in den engen Kreis von ges, f, es gebannt bleibt. Frostig und conventionell ist auch das folgende Liebesduett zwischen Kleopatra und Eleazar mit der an's Komische streifenden Lection in der griechischen Mythologie. In solchen Aufgaben verräth sich bei Rubinstein regelmäßig der Mangel an Seele, an wahrer inniger Empfindung, wie wir dies schon in „Feramors" und den „Kindern der Haide" wahrnehmen konnten. Ein neuer Decorationswechsel führt uns wieder mitten in die jüdischen Volksscenen. Ein monotoner, von ein und derselben Note nicht loskommender Chor: „Heil Leah!" führt zu der großen Scene Leah's („Schlaget die Pauken"), dem musikalischen und dramatischen Höhepunkt des Ganzen. Damit würde der Act zu seinem Vortheil schließen; die nachfolgende Scene zwischen Leah und Noëmi, von musikalisch ganz unbedeutender Erfindung, schwächt den Eindruck nur ab. Der dritte Act, abermals ein Abfall nach dem vorhergehenden, führt uns auf einen Platz vor Jerusalem, wo das Volk, von Hungersnoth, Krieg und Pest niedergestreckt, klagt und betet. Wir hören wieder die bekannten orientalischen Unisono-Melodieen mit ihren geschleiften Achteln und jammernden Triolen. („Zu dir, zu dir" ꝛc.) Judah, der Retter, erscheint, singt meistens auf Einem Ton und betet: „Was, Herr, befiehlst du deinem Knecht!" Sein Allegrosatz: „Welch ein Strahl!" klingt ebenso gewöhnlich, phrasenhaft, wie das nachfolgende Andante: „O Gott sei Preis!" Auf diese lange, ermüdende Scene folgt ein ebenso langes und ermüdendes Duett zwischen Judah und Noëmi. Es fristet sich mit alltäglichen Melodiewendungen von dem „Röslein von Saaron" bis zur „Sonne von Jericho" kraftlos fort, wo es, in lauter gleichen Viertelnoten einhermarschirend, den Höhepunkt der Gewöhnlichkeit und Bequemlichkeit erreicht. Die Scene verwandelt sich in das Zelt des Königs Antiochus, der wie eine tollgewordene Hummel herumrast, drei

unschuldige Knaben im Feuerofen verbrennen läßt und dann — freiwillig Judah das Feld räumt und nach Hause marschirt. Schon bei Otto Ludwig ist dieser Charakter unverständlich, in der Oper wird er drollig. Der Componist scheint sein Werk ohne sonderliche Lust und Eingebung zu Ende gebracht zu haben; er wird immer müder und ermüdender, der Hörer folgt ihm nicht mehr. Es nützt ihm nichts, die Bezeichnung „ekstatisch“ über eine Melodie Leah's zu setzen, die an sich lahm und leblos ist („Treu unserm Gott“) und die doch, als Todesgesang von den drei Jünglingen aufgenommen, das ganze Werk verklärend krönen sollte. Daß Leah, welche, angesichts des gräßlichen Martertodes ihrer Kinder leblos hingesunken, sich nach einer Weile wieder erhebt und noch an die 150 Tacte lang singt, ist ein anderer schwerer Mißgriff des Componisten. Man hat für die Wiener Aufführung einige wohlthätige Kürzungen vorgenommen, aber im Interesse des Werkes noch immer zu wenig. Lange bevor die psalmensingenden Jünglinge in den glühenden Ofen gesteckt sind, verschmachten die Zuhörer an dem langsamen Feuer der Langweile.

Auf die Aufführung der „Makkabäer“ war von Seite der Direction des Hofoperntheaters alle Sorgfalt verwendet worden. Der stark beschäftigte Chor und das Orchester leisteten unter Rubinstein's persönlicher Leitung ihr Bestes, die Solosänger wetteiferten in redlicher Bemühung. Der Erfolg der ersten „Makkabäer“-Vorstellung ließ äußerlich nichts zu wünschen übrig. Es war vorauszusehen, daß Rubinstein, der schon als Wunderkind hier Bewunderte und seither zunehmend Gefeierte, mit Ehren werde überhäuft werden. Seine blendende Clavier-Virtuosität genießt in unseren Concertsälen, seine Persönlichkeit in allen Wiener Salons einen förmlichen Cultus. So wurden denn auch die „Makkabäer“ bei ihrer ersten, von Rubinstein dirigirten Aufführung mit Enthusiasmus oder doch mit allen äußeren Behelfen des Enthusiasmus aufgenommen. Ob die

weiteren Vorstellungen derselbe Erfolg bevorsteht? Wir wagen es nicht, die vielen Prophezeiungen, die wir in den „Makkabäern" zu hören bekamen, noch um eine weitere zu vermehren *).

*) Rubinstein's „Makkabäer" brachten es in Wien mit Mühe zur dritten Aufführung und wurden nach dieser zurückgelegt.

VI.

Grillparzer und die Muſik.

I.

Wer ſich je tiefer mit Grillparzer eingelaſſen hat, dem mußte das beſonders innige Verhältniß des Dichters zur Muſik auffallen. Dieſes Verhältniß, das heißt die Muſik als wichtiger Factor in Grillparzer's Entwicklung und die Muſik als ein Gebiet ſeiner geiſtigen Kraft, ſcheint mir den Verſuch einer zuſammenfaſſenden Darſtellung zu verdienen. Es gibt keinen zweiten großen Dichter, der ſich ſo liebevoll und ernſtlich mit der Muſik befaßt, ſo tiefe Blicke in ihr Weſen gethan hätte, wie Grillparzer. Nur für J. J. Rouſſeau, deſſen fleißige Muſik-Schriftſtellerei übrigens abſeits lag von ſeinem poetiſchen Talente, läßt ſich mit gewiſſem Vorbehalt eine Ausnahme machen. Ich weiß keinen Poeten, der eine ſolche Fülle tiefer und eigenthümlicher Gedanken über Muſik und muſikaliſche Kunſtwerke aus ſeinem Innerſten geſchöpft und mit ſolcher Klarheit ausgeſprochen hätte wie Grillparzer. Sowol in dem tiefen Goldglanz ſeiner Verſe, wie in dem ſcharfen Tageslicht ſeiner Proſa weiß Grillparzer jede muſikaliſche Erſcheinung in ihrem letzten Grunde rein darzuſtellen. Ernſt, wie er Alles getrieben hat, trieb er auch die

Musik, die er als tüchtiger Pianist und A vista-Leser, als aufmerksamer Concert- und Opernbesucher bis in sein hohes Alter pflegte, wo zunehmende Taubheit ihm nur mehr das Lesen von Compositionen gestattete. Zeitlebens blieb ihm die Musik eine treue, verständnißvolle Freundin; allen bedeutenden Erscheinungen derselben folgte er mit Aufmerksamkeit und gab sich Rechenschaft darüber in längeren Aufsätzen oder lakonischen Epigrammen. Das Besondere daran ist, daß er nicht blos in seinen allgemeinen Aussprüchen über Musik — wo ja auch der nichtmusikalische Poet als ein Seher von Gottes Gnaden so oft das Richtige trifft — sondern in seinen Urtheilen über einzelne bestimmte Tondichter oder Compositionen immer den guten Musiker verräth, den musikalisch Hörenden und Verstehenden, dessen Sinn auf das concret Künstlerische und keineswegs auf poetische Allgemeinheiten gerichtet ist.

Das unterscheidet Grillparzer's musikalische Aussprüche und Schilderungen von jenen der meisten Dichter, insbesondere von jenen Goethe's. Es hat zwar hie und da einem biographischen Goethe-Virtuosen gefallen, den größten Dichter auch als ein musikalisches Phänomen darzustellen; ich entsinne mich sogar einer eigenen Monographie, welche mit Bienenfleiß den musikalischen Honig aus Goethe's sämmtlichen Werken, Briefen und Gesprächen zusammentrug, um dem ungläubigen Leser zu offenbaren, was Goethen die Musik und was er ihr gewesen. In Wahrheit liefert aber solche Anstrengung durch ihr ungemein spärliches Resultat nur den Beweis, welch' verhältnißmäßig schwache Rolle die Musik in Goethe's Leben gespielt und umgekehrt Goethe in der Musik. Eine so allumfassende Natur wie Goethe konnte natürlich nicht unberührt bleiben von der Tonkunst. Es ist aber bezeichnend, daß Goethe's Interesse an derselben erst im späteren Alter auftaucht und weit mehr nach theoretischer und naturwissenschaftlicher Richtung sich äußert, als in eigentlicher Musikliebe. Er correspondirt 1808 mit Zelter

eifrig über den „Mollbegriff" und die kleine Terz, die für ihn ein ähnliches Interesse hatte, wie der Zwischenknochen oder irgend ein Beweisstück für seine Farbenlehre. Biographisch bleibt es hochwichtig und bewunderungswerth, daß der Vierundsiebzigjährige noch das Bedürfniß empfand, sich „theoretisch dem Harmonischen zu nähern" und sich selbst ein tabellarisches Schema zur Tonlehre zu entwerfen. Außer diesem physikalisch-theoretischen hatte Goethe auch ein geschichtliches Interesse an der Tonkunst und benützte den sporadischen Verkehr mit Fachmusikern, wie Keyser, Zelter, zuletzt Mendelssohn, um sich über musikhistorische Entwicklung belehren zu lassen. Alles das ist aber weit verschieden von einem lebendigen Genießen und Betreiben der Musik als Kunst. Dem unmittelbaren Eindruck der Musik stand Goethe allerdings offen bei günstiger Stimmung und Gelegenheit, zumal in höherem Alter, wo ihn weiche Rührung leicht übermannte (Marienbad). Aber es blieb doch meistens nur der allgemeine Stimmungseindruck, also das Elementarische der Musik, was ihn bewegte, nicht der künstlerische Charakter der bestimmten Composition, über den wir bei Goethe fast nie etwas erfahren. Urtheile über einzelne Tondichter oder Compositionen finden wir in dem ganzen großen Bereich von Goethe's Werken höchst selten; nicht einmal eingehendere Bemerkungen über die unter seiner eigenen Leitung in Weimar aufgeführten Opern. Goethe's lange Lebenszeit umschließt die ganze Thätigkeit Mozart's und Beethovens(!) und noch die Anfänge Felix Mendelssohn's dazu — er hat aber keinem großen Tondichter so viel Interesse gewidmet, wie der kleinen Terz. Alle auf die musikalische Hochstellung Goethe's gerichteten Versuche versagen eigentlich vor Goethe's eigenem Geständniß an Zelter (1820): „Und so verwandle ich Ton- und Gehörloser, obgleich Guthörender, jeden großen Genuß in Begriff und Wort. Ich weiß recht gut, daß mir deßhalb ein Drittel des Lebens fehlt; aber man muß sich einzu-

richten wissen". Ein tiefgreifender Unterschied zwischen der Musikauffassung Goethe's und Grillparzer's verräth sich schon in diesem Satze. Goethe mußte der Musik überall Begriffe und Worte unterlegen, um diesen „großen Genuß" sich wirklich anzueignen; Grillparzer hingegen genießt die Musik streng musikalisch und will ihr Gebiet rein gehalten wissen von poetischer Gleichniß- und Auslegekunst. Er spricht, wo er Musikalisches zu schildern oder zu beurtheilen hat, als vollkommener Musiker. Den Anspruch, als Musiker zu gelten, machte er nicht, aber er hatte ihn. Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde befindet sich ein Heft mit Beispielen, die Grillparzer während des Unterrichtes bei dem Hoforganisten Sechter ausgearbeitet: Uebungen im bezifferten Baß, in der Harmonie und Modulation, endlich eine Seite einfachen Contrapunkts, Alles von Grillparzer's Hand, hie und da mit kleinen Bemerkungen, worunter häufig ein laconisches „Miserabel"! Grillparzer's würdige Freundin und Pflegerin, Fräulein Kathi Fröhlich, zeigte mir drei Stücke von Grillparzer's Composition, von ihm mit feiner, deutlicher Notenschrift aufgesetzt. Das erste die Horaz'sche Ode „Integer vitae, scelerisque purus", für eine tiefere Stimme mit Clavierbegleitung in D-dur, recht einfach und würdig durchcomponirt. Am Schlusse steht: „F. Grillparzer fecit". Er sang es oft für sich in der Dämmerung am Clavier. Das zweite Lied ist Heine's „Du schönes Schiffermädchen" (G-dur, seltsamerweise im Viervierteltact, für Bariton), durchcomponirt ohne Vor- und Nachspiel, von anspruchsloser Melodie und streng symmetrischem Periodenbau, an Haydn-Mozart'sche Weise mahnend. Heinrich Heine, componirt von Grillparzer — gewiß ein seltenes Curiosum! Endlich ein Gesangstück für Baß und Clavierbegleitung, ohne Titel („Kampf ist das Leben, immerwährender Streit"), ein leidenschaftlich bewegtes Allegro in As-moll, das bei den Schlußworten: „Nimmer wird Frieden, bis die Seele

entwich", sich im As-dur-Accord besänftigt. Auch dieses kurze Gesangstück hat weder Vor- noch Nachspiel. Wir wollen diesen Compositionen nur biographischen Werth vindiciren, nicht einen von der Person des Autors unabhängigen. Mancher Einfaltspinsel componirt gewiß Originelleres. Aber für Grillparzer's musikalische Bildung und edles musikalisches Bedürfniß sprechen diese Compositionen. Ihre schlichte Correctheit beweist, daß der große Dichter die Musik nicht blos begeistert anzusingen, sondern sie selbst künstlerisch zu handhaben wußte. Seine Aussprüche über Musik gewinnen nur dadurch an Bedeutung. Was Grillparzer über Tonkunst und Tonkünstler gedacht, das findet sich zerstreut, mitunter recht versteckt in den zehn Bänden der Cotta'schen Gesammt-Ausgabe. Wie diese nach Grillparzer's Tod erschienene Gesammt-Ausgabe uns überhaupt erst in den Stand gesetzt hat, den ganzen Dichter, noch mehr aber den ganzen Menschen kennen zu lernen, so öffnet sie uns auch zuerst den Einblick in sein musikalisches Denken und Empfinden. Die köstlichen Goldkörner, die ich aus Grillparzer's Schacht zu Tage förderte, möchte ich gern mit anderen Freunden der Musik theilen. Ich habe kein weiteres Verdienst dabei, als die Mühe des Suchens und Ordnens; dafür darf ich mich aber eines kleinen Glücksfalles rühmen: einige in der Gesammt-Ausgabe nicht vorkommende kleinere Aufsätze in der Musik, eine Art Tagebuchblätter von Grillparzer's Hand, wurden mir von der Eigenthümerin, Fräulein K. Fröhlich, zur Durchsicht und theilweisen Benützung mitgetheilt. Sie ergänzen und beleuchten das Bild Grillparzer's, des Musikers. Man wird aus den folgenden Blättern ersehen, daß, was immer Grillparzer in Versen oder Prosa über Musik äußerte, nicht isolirt abspringende Geistesfunken sind (wie wir sie brillant genug sogar bei dem nichtmusikalischen Heine finden), sondern Strahlen einer einheitlichen unverrückbaren Kunstanschauung.

Grillparzer war musikalisch von Haus aus. Zwar hatte

er, der Mann der Einsamkeit und des strengen Ernstes, vom Mütterchen keine „Frohnatur" geerbt, wol aber die Lust am Musiciren. „Meine Mutter," erzählt er, „war eine herzensgute Frau und lebte und webte in der Musik, die sie mit Leidenschaft liebte und trieb." Sie ertheilte Grillparzer den ersten Clavier-Unterricht gewiß mit bestem Willen, aber ohne Einsicht und mit ungeduldiger Heftigkeit. Ehe er noch „den vollkommenen Gebrauch seiner Gliedmaßen hatte", mußte der kleine Franz an's Clavier, und da ihm die Mutter bei jedem verfehlten Ton die Hand von den Tasten riß, so duldete er Höllenqualen. Es ist dies einer von den unzähligen Fällen, wo durch verfrühten und überstrengen Clavier-Unterricht selbst musikalisch begabten Kindern ein wahrer Haß gegen das Instrument, oft für Jahre, eingeimpft wird. Auf den mütterlichen Unterricht während der Sommerfrische folgte in der Stadt ein eigener Claviermeister für Franz: der Böhme Johann Mederitsch, genannt Gallus, eines der vielen schattenhaft durch die Musikgeschichte huschenden „Genies", deren Namen Jedermann und deren Compositionen Niemand kennt. Grillparzer nennt ihn „einen ausgezeichneten Contrapunktisten, der aber durch Leichtsinn und Faulheit gehindert worden, seine Kunst zur Geltung zu bringen". Clavierstunden gab er widerwillig, um nicht gerade zu verhungern, und sein Unterricht mit Grillparzer war eine Reihe von Kinderpossen. „Wir krochen," erzählt dieser, „mehr unter dem Clavier herum, als daß wir darauf gespielt hätten." In der zweiten Hälfte der Stunde und darüber hinaus phantasirte Mederitsch auf dem Clavier, um die Mutter seines Schülers zu begütigen. Kein Zweifel, daß dieses freie Improvisiren und Fugiren des hier in seinem Elemente schwimmenden Phantasten auf den jungen Grillparzer anregend und befruchtend gewirkt hat, mehr als er selbst vermuthete. Es hat ohne Zweifel Grillparzer's spätere Lust und Fertigkeit im Phantasiren gezeitigt. Seine Abneigung gegen

das Clavierspiel nahm, in Folge dieser verrückten Unterrichts-Methoden, von Jahr zu Jahr zu, ohne deßhalb eine Abneigung gegen die Musik zu sein. Denn als sein zweiter Bruder, um sich dem verhaßten Clavierspiel zu entziehen, Lust zur Violine vorgab, auch einen Geigenmeister erhielt, nahm Franz bei jeder Gelegenheit die Violine zur Hand, übte Scalen und Beispiele und spielte endlich mit dem Meister leichte Duetten, ohne je die geringste Anweisung erhalten zu haben. Der alte Violinlehrer erkannte in Franz ein großes Talent und beschwor die Eltern, ihn fortfahren zu lassen. Allein man nahm dem Knaben die Geige aus der Hand und entließ den Meister. Die verweigerte Violine machte dem jungen Grillparzer das Clavier noch verhaßter. Bei einer Soirée in Grillparzer's Elternhause sollten die beiden Söhne vor den Gästen sich auf dem Clavier produciren. Grillparzer's Bruder, Camillo, spielte mit allgemeinem Beifall, aber Franz selbst war nirgends zu finden. Er hatte sich in das Bett des Bedienten verkrochen und kam erst nach beendigter Soirée aus seinem Verstecke wieder hervor. Der Vater brach in heftigen Zorn aus und machte den Musik-Lectionen für immer ein rasches Ende. Grillparzer aber hat, entmuthigt, durch sieben oder acht Jahre kein Clavier berührt.

Was trieb ihn, dem man die Musik so gründlich verleidet hatte, dennoch wieder freiwillig in ihre Arme? Grillparzer erzählt, daß seine trübe Stimmung — durch die zunehmende Krankheit seines Vaters, die erschütterten Vermögensverhältnisse u. s. w. — ihn eine Ableitung in der Musik suchen ließ. „Das Clavier war geöffnet, aber ich hatte Alles vergessen, selbst die Noten waren mir fremd geworden. Da kam mir zu statten, daß mein erster Claviermeister Gallus, als er mich in halb kindischer Tändelei bezifferten Baß spielen ließ, mir eine Kenntniß der Grund-Accorde beigebracht hatte. Ich ergötzte mich an dem Zusammenklang der Töne, die Accorde lösten sich

in Bewegungen auf, und diese bildeten sich zu einfachen Melodien." Grillparzer spielte fortan ohne Noten aus dem Kopfe und erlangte darin eine solche Fertigkeit, daß er stundenlang phantasiren konnte. In jener Zeit (es war in Grillparzer's siebzehntem oder achtzehntem Lebensjahr) setzte er auch Lieder; eines darunter, Goethe's „König von Thule", mußte er seinem Vater immer wieder spielen und vorsingen. — Grillparzer's Unterricht im Contrapunkt fällt in eine viel spätere Zeit. „Die Entwickelungen und Fortschreitungen (bemerkt er darüber) wurden nun richtiger, aber das Inspirirte ging mir verloren."

Die Liebe zur Geige, zu der „verweigerten Geige", der verhaßte Clavier-Unterricht, die eigenthümlich formlos-poetische Gestalt, in welcher die lange vernachlässigte Musik ihn wieder gewann, als Improvisation und Phantasie — das Alles höre ich deutlich nachklingen in Grillparzer's unsäglich rührender Erzählung: „Der arme Spielmann". Wer auch nichts Anderes von Grillparzer kennte, als dieses Meisterstück in der Kunst anscheinend kunstlosen Erzählens, der weiß, daß er es mit einem großen Dichter zu thun hat. Aber nur ein großer Dichter, der zugleich in die Tiefen des musikalischen Geheimnißlebens eindrang und sich darin sicher wie zu Hause fühlt, konnte den alten Geiger verstehen und ihn so schildern, daß wir nicht blos seine rührende Geschichte zu schauen, sondern sein Spiel zu hören glauben. Grillparzer sucht den alten Spielmann in seiner ärmlichen, entlegenen Wohnung auf. Ein langgezogener Violinton schlägt an sein Ohr. „Ich stand stille. Ein leiser, aber bestimmt gegriffener Ton schwoll bis zur Heftigkeit, senkte sich, verklang, um gleich darauf wieder bis zum lautesten Gellen emporzusteigen, und zwar immer derselbe Ton mit einer Art genußreichem Daraufberuhen wiederholt. Endlich kam ein Intervall. Es war die Quarte. Hatte der Spieler sich vorher an dem Klange des einzelnen Tones geweidet, so war nun das gleichsam wollüstige Schmecken dieses harmonischen

Verhältnisses noch ungleich fühlbarer. Sprungweise gegriffen, zugleich gestrichen, auch die dazwischen liegende Stufenreihe höchst holperig verbunden, die Terz markirt, wiederholt. Die Quinte darangefügt, einmal mit zitterndem Klang, wie ein stilles Weinen, ausgehalten, verhallend, dann in wirbelnder Schnelligkeit ewig wiederholt, immer diese selben Verhältnisse, die nämlichen Töne. Und das nannte der alte Mann Phantasiren!" Wie ist das Alles gehört, musikalisch gehört und empfunden! Ebenso dünkt mich die folgende Schilderung aus dem „armen Spielmann" bewunderungswürdig, nicht blos als Leistung des Poeten, sondern zugleich des Musikers. Grillparzer läßt den zutraulich gewordenen alten Geiger also klagen: „Sie spielen den Wolfgang Amadeus Mozart und den Sebastian Bach, aber den lieben Gott spielt Keiner. Die ewige Wohlthat und Gnade des Tones und Klanges, seine wunderthätige Uebereinstimmung mit dem durstigen, zerlechzenden Ohr, daß — fuhr er leiser und schamroth fort — der dritte Ton zusammenstimmt mit dem ersten und der fünfte desgleichen, und die Nota sensibilis hinaufsteigt wie eine erfüllte Hoffnung, die Dissonanz herabgebeugt wird als wissentliche Bosheit oder vermessener Stolz und die Wunder der Bindung und Umkehrung, wodurch auch die Secunde zur Gnade gelangt in den Schoß des Wohlklanges. Mir hat das Alles, obwohl viel später, ein Musiker erklärt. Und, wovon ich aber nichts verstehe, die fuga und das punctum contra punctum und der canon a duo, a tre und so fort, ein ganzes Himmelsgebäude, eines in's andere greifend, ohne Mörtel verbunden und gehalten von Gottes Hand. Davon will Niemand etwas wissen bis auf Wenige. Vielmehr stören sie dieses Ein- und Ausathmen der Seelen durch Hinzufügung allenfalls auch zu sprechender Worte, wie die Kinder Gottes sich verbanden mit den Töchtern der Erde; daß es hübsch angreife und eingreife in ein schwieliges Gemüth. Herr," schloß er endlich, halb erschöpft, „die Rede

ist dem Menschen nothwendig wie Speise, man sollte aber auch den Trank rein erhalten, der da kommt von Gott." Wir kennen diese, hier in die Sprache des armen Spielmanns herabgebeugte Anschauung als Grillparzers eigene; oft hören wir ihn selbst in seinen Aphorismen und Tageblättern dieselbe Melodie singen, die er hier einem geringeren Instrumente in den Mund legt.

II.

In Bezug auf sein musikalisches Leben läßt uns Grillparzer's autobiographisches Fragment leider bald im Stiche. Aber wir brauchen nur seine Werke aufzuschlagen, da läuft uns der klingende Faden, der sich durch sein ganzes Leben spinnt, von selbst durch die Finger. Hat doch die Tonkunst dem jungen Dichter zuerst die Zunge gelöst: ein längeres Gedicht „An die Musik" in reimlosen Versen ist das Erste, was von Grillparzer in die Oeffentlichkeit kam. („Sei mir gegrüßt, o Königin! Mit der strahlenden Herrscherstirne, mit dem lieblich tönenden Munde!") Diese Jugendarbeit, mit späteren verwandten Gedichten Grillparzer's nicht zu vergleichen, webt doch schon manch glänzenden, neuen Gedanken in den alten Stoff: wie die Musik den Menschen von der Wiege bis zum Grabe begleitet in allen bedeutsamen Lebensmomenten. Noch ein zweites, kürzeres Gedicht richtet Grillparzer „An die Tonkunst" und preist sie darin als „die freieste, einzig freie" unter den Künsten. Das Wort lasse sich fangen, die Gestalt deuten — „Aber du sprichst höhere Sprachen, die kein Häscherchor versteht — Ungreifbar durch ihre Wachen, gehst du wie ein Cherub geht." In diesem schönen Gleichniß regt sich schon der Grundgedanke von Grillparzer's musikalischer Aesthetik: die Selbstverständlichkeit und Selbstherrlichkeit aller echten Musik. Wir werden dieses Glaubensbekenntniß in den verschiedensten Wendungen, in Versen und in Prosa bei Grillparzer wiederkehren sehen.

Von Grillparzer's Gedichten sind sehr wenige componirt worden, sie locken auch heute noch selten einen Tondichter. Grillparzer's Poesie schreitet zu gedankenschwer, zu wenig spielend und klingend, um eigentlich musikalisch heißen zu können. Rein liedmäßige Lyrik im Sinne Goethe's oder Heine's, aus welcher schon die Melodienknospe guckt, finden wir bei Grillparzer äußerst selten. Selbst in seinen Liebesliedern und Stimmungsgedichten nimmt die Empfindung im Weiterströmen gern bildliche und reflectirte Elemente auf, welche den Componisten leicht abschrecken oder doch abkühlen. Und doch war der Dichter selbst so musikalisch! Er stellte eben ganz andere, fast entgegengesetzte Forderungen an die Musik und an die Poesie: in dieser sollte der Gedanke, in jener die schöne Sinnlichkeit vorherrschen. Härten, wie er sie in manchen seiner Gedichte, dem Gedanken zulieb, stehen ließ, hätte Grillparzer in einem Musikstück schwerlich vertragen. Als Musikkundiger stand er indessen bei den Wiener Tonkünstlern in großem Respect und hat ihnen auch willig manche poetische Handreichung gewährt. Weigl, der Componist der „Schweizerfamilie", wünschte einen Operntext „Sappho" von Grillparzer, und gab ihm damit die Anregung zu der Tragödie gleichen Namens. Für Beethoven schrieb Grillparzer den Operntext „Melusina", für Franz Schubert zwei Gedichte: „Ständchen" („Zögernd, stille") und „Mirjam's Siegesgesang", für Franz Lachner die Cantate „Weihgesang"*). Von neueren Componisten hat meines Wissens der einzige Mendelssohn-Bartholdy ein Grillparzer'sches

*) Diese Cantate, zur feierlichen Eröffnung des neuen Musikvereinsaales „unter den Tuchlauben" in Wien bestimmt, wurde daselbst in einem Festconcerte am 4. November 1831 aufgeführt. Das Gedicht, dessen Anfangsstrophen in meiner „Geschichte des Wiener Concertwesens" abgedruckt sind, findet sich nicht in der Gesammt-Ausgabe von Grillparzer's Werken, eine Unterlassung, für welche die Herausgeber, meines Erachtens, keinen Tadel verdienen.

Gedicht componirt. Es ist das so fröhlich aufjubelnde Lied in G-dur op. 8 Nr. 3, welches bei Grillparzer „Italien" überschrieben ist und mit den Worten beginnt: „Schöner und schöner schmückt sich die Welt". Seltsamer Weise hat Mendelssohn's Verleger den Titel „Sehnsucht" darüber gesetzt und den Text durch Hoffmann von Fallersleben umändern lassen: „Grüner und grüner Matten und Feld". Der ursprüngliche, wahre Dichter des so populären Mendelssohn'schen Liedes — Grillparzer — blieb ungenannt und unbekannt.

Außerdem ist mir aus neuester Zeit nur der frühverstorbene, melodienreiche Engelsberg (Eduard Schön) bekannt, der (zum Grillparzer-Jubiläum) ein Grillparzer'sches Gedicht: „Als ich noch jung war", für Männerchor gesetzt hat. Grillparzer dichtete nur selten für Musik, aber gern von und über Musik. Mozart, Beethoven, Schubert feierte er in Gedichten, auf die wir noch zurückkommen.

Aber nicht blos schaffende, auch reproducirende Tonkünstler von geistigem Adel wecken in ihm ein poetisches Echo. Obenan stehen in dieser Gruppe die Gedichte an Jenny Lind und Clara Wieck. Die mit Grauen gemischte Bewunderung, die Paganini's Spiel ihm einflößt, entfesselt er in der prachtvollen Apostrophe an den bekanntlich von unheimlichen Gerüchten umschwirrten Geiger: „Du wärst ein Mörder nicht? Selbstmörder du! — Was öffnest du des Busens stilles Haus — Und jagst sie aus, die unverhüllte Seele — Und wirfst sie hin, den Gaffern eine Lust?" Die späteren Erscheinungen einer ihm widerwärtigen überreizten Romantik entlocken ihm manchen satyrischen Vers. Köstlich ist sein „Chor der Wiener Musiker beim Berlioz-Fest 1846", dessen Schneide sich weniger gegen den französischen Componisten, als gegen dessen ihm überall nachschleppende Bewunderungs-Clique kehrt. („Und fehlt uns etwa das Talent — Genie lacht der Gemeinheit — D'rum Nullen, schaart so viel ihr könnt — Euch um die

fremde Einheit!") Von den in der Gesammt-Ausgabe ohne Namensüberschrift erscheinenden boshaften Epigrammen war eines auf Dr. Alfred Becher*), das andere auf Richard Wagner**) gemünzt. Zu den sinnigsten und rührendsten Gedichten Grillparzer's gehört das „Am Grabe Mozart's des Sohnes" (1844). Er ruft diesem ohne Erfolge früh verstorbenen Componisten nach: „Daß Keiner doch dein Wirken messe — Der nicht der Sehnsucht Stachel kennt — Du warst die trauernde Cypresse — An deines Vaters Monument." Ueberraschend, vielleicht gar befremdend, wird Manchen Grillparzer's Gedicht über das Stabat mater von Rossini erscheinen, worin er Partei nimmt für diese Composition gegen das kühle kritische Verhalten des Wiener Publicums. Es schmerzte ihn, daß die Wiener der blühenden Schönheit dieser Musik sich nicht unbefangen hingeben, sich nicht „einen Augenblick selbst vergessen wollten in des Genusses Glück". Er sieht schon die scharfe Verstandesrichtung Norddeutschlands, „die kalte Nebelnacht" auch über sein Oesterreich hereinbrechen und schließt mit der bitteren Klage:

Ein's aber ging verloren, Ein's,
Der Unschuld Glück, o Oesterreich, dein's!

Von den großen Wiener Tondichtern haben Beethoven und Schubert persönlich mit Grillparzer verkehrt. Die Indivi-

---

*) Dein Quartett klang, als ob Einer,
Der da hackt in dumpfen Schlägen,
Mit drei Weibern, welche sägen,
Eine Klafter Holz verkleiner'!

**) Man sagt, du verachtest die Melodie,
Schon das Wort erfüllt dich mit Schauer:
So ging's auch dem Fuchs, dem enthaltsamen Vieh,
Der fand die Trauben sauer.

dualität Schubert's hat der Dichter in einem kurzen Gedicht zu zeichnen versucht, das zwar die Bedeutung Schubert's nicht entfernt erschöpft, aber doch zwei charakteristische Züge: die gesunde Originalität seines Talents und seine um Lob und Tadel unbekümmerte Behaglichkeit, geistvoll auffängt. („Schubert heiß' ich, Schubert bin ich — Und als solchen geb' ich mich" u. s. w.) Außer diesen Versen besitzen wir keinen einzigen Ausspruch Grillparzer's über Franz Schubert. Weder in der Selbstbiographie noch in den Tagebuchblättern Grillparzer's ist der Name Schubert genannt. Ebensowenig weiß uns Kreißle's fleißig zusammengestellte Schubert-Biographie etwas über das persönliche Verhältniß der beiden Männer zu sagen. Hoffen wir, daß die von Joseph Weilen zu erwartende Biographie Grillparzer's diese und andere Lücken unserer Kenntniß ausfüllen werde. Ich selbst habe leider nie das Glück gehabt, mit Grillparzer zu sprechen — eine unüberwindliche schüchterne Ehrfurcht vor dem kränklichen, menschenscheuen Dichter hielt mich zu meinem Schaden von jedem Versuche zurück, seine Einsamkeit zu stören.

Am wichtigsten ist uns jedenfalls Grillparzer's Verhältniß zu Beethoven, persönlich wie künstlerisch. In ersterer Hinsicht hat Grillparzer selbst in einem eigenen Aufsatz das Wichtigste zusammengefaßt. Schon in seinen Knabenjahren hatte er Beethoven (zugleich mit Cherubini und Abbé Vogler) in einer Abendgesellschaft bei seinem Onkel Sonnleithner gesehen; in Heiligenstadt wohnte die Familie Grillparzer mit Beethoven in demselben Hause. Hier wiederholte Beethoven den in seiner Biographie etwas häufig vorkommenden Auftritt: er schlug wüthend das Clavier zu, als er eines Tages bemerkte, daß Frau Grillparzer auf dem gemeinsamen Gange (nicht etwa an seiner Thür) seinem Spiele zuhörte, und berührte das Instrument den ganzen Sommer hindurch nie wieder. Persönlich bekannt mit Beethoven wurde Grillparzer erst, nachdem er mit seinen vier ersten Tra-

gödien erfolgreich die Oeffentlichkeit betreten hatte. Da äußerte Beethoven den Wunsch, Grillparzer möchte für ihn einen Operntext dichten, und ließ durch den Grafen Moritz Dietrichstein deßhalb bei dem Dichter anfragen. „Diese Anfrage", erzählt Grillparzer, „setzte mich in nicht geringe Verlegenheit. Einmal lag mir der Gedanke, je ein Opernbuch zu schreiben, an sich schon fern genug, dann zweifelte ich, ob Beethoven, der unterdessen völlig gehörlos geworden war, und dessen letzte Compositionen, unbeschadet ihres hohen Werthes, einen Charakter von Herbigkeit angenommen hatten, der mir mit der Behandlung der Singstimmen in Widerspruch zu stehen schien — ich zweifelte, sage ich, ob Beethoven noch im Stande sei, eine Oper zu componiren. Der Gedanke aber, einem großen Manne vielleicht Gelegenheit zu einem, für jeden Fall höchst interessanten Werke zu geben, überwog alle Rücksichten und ich willigte ein." Die Bereitwilligkeit, womit Grillparzer, trotz seiner sehr gegründeten Bedenken, Beethoven's Wunsch erfüllte und sogar bemüht war, in dem Opernbuch „Melusina" „sich den Eigenthümlichkeiten von Beethoven's letzter Richtung möglichst anzupassen" — sie beweist besser als alle Betheuerungen, wie sehr Grillparzer Beethoven verehrte. Seine Ahnung von der Fruchtlosigkeit dieser Arbeit ist trotzdem in Erfüllung gegangen: Beethoven hat von Grillparzer's „Melusina" nicht Eine Note componirt, obgleich er dem Dichter wiederholt versicherte, er habe die Oper fertig (in seinem Kopf wahrscheinlich). Es ist eine neue und wie mir scheint sehr scharfblickende Bemerkung Grillparzer's, daß es doch Weber's Erfolge gewesen sein dürften, die in Beethoven den Gedanken hervorriefen, selbst wieder eine Oper zu schreiben. „Er hatte sich aber", fügt Grillparzer hinzu, „so sehr an einen ungebundenen Flug der Phantasie gewöhnt, daß kein Opernbuch der Welt im Stande gewesen wäre, seine Ergüsse in gegebene Schranken festzuhalten." So verblieb denn in der That das Libretto unberührt auf Beethoven's Tisch und

hat erst nach dessen Tode einen Componisten in der Person Conradin Kreutzer's gewonnen. Bestimmung und Schicksal der Grillparzer'schen „Melusina" finden später eine Analogie in der von Emanuel Geibel für Mendelssohn gedichteten „Loreley". Hier wie dort schreibt ein hochgefeierter Poet ganz ausnahmsweise einen Operntext für den größten seiner musikalischen Zeitgenossen. Was erwartete man nicht Alles von dem Zusammenarbeiten Beethoven's mit Grillparzer, Mendelssohn's mit Emanuel Geibel! In beiden Fällen kam es zu keinem Resultat. An den verwaisten Webstuhl des musikalischen Genies setzte sich das weltläufige Talent — dort Conradin Kreutzer, hier Max Bruch — die Welt hat aber wenig Notiz genommen von ihrem Gespinnst. Noch an eine dritte, fast an's Komische streifende Analogie könnte man hier erinnern: an den Opertext, den Rubinstein von Friedrich Hebbel bestellte, empfing — und als gänzlich unbrauchbar liegen lassen mußte.

Grillparzer erzählt uns weiter von einem Besuch bei Beethoven auf dem Lande, von dessen Hauswesen oder — Unwesen in der Stadt. Endlich, wie er durch Schindler von Beethoven's täglich zu erwartender Auflösung benachrichtigt und gebeten wird, eine Grabrede für die Leichenfeier zu verfassen. Grillparzer war umsomehr erschüttert, als er kaum etwas von der Krankheit Beethoven's wußte, suchte jedoch seine Gedanken zu ordnen und begann am nächsten Morgen die Rede niederzuschreiben. „Ich war", erzählt er, „in die zweite Hälfte gekommen, als Schindler wieder eintrat, um das Bestellte abzuholen, denn Beethoven sei eben gestorben. Da that es einen starken Fall in meinem Innern, die Thränen stürzten mir aus den Augen, und wie es mir auch bei sonstigen Arbeiten ging, wenn wirkliche Rührung mich übermannte, ich habe die Rede nicht in jener Prägnanz vollenden können, in der sie begonnen war." Man kennt diese von der ganzen Größe des Moments gehobene, zugleich von persönlichem Antheil leise durchzitterte Grabrede,

welche Anschütz auf dem Währinger Friedhofe sprach. Einen abschließenden Nachtrag zu diesen „Erinnerungen" beginnt Grillparzer mit den Worten: „Ich habe Beethoven eigentlich geliebt". Dieser schlichte Satz hat für meine Empfindung etwas unsäglich Rührendes. Wie charakteristisch ist dieses „eigentlich" für Grillparzer! An der Stelle, wo es vielleicht jeden Andern zu starkem, feurigem Ausdruck hingerissen hätte, begnügt sich Grillparzer mit „eigentlich". Wie immer will er die ganze Wahrheit sagen, aber auch nicht mehr als die Wahrheit. Daß er Beethoven liebte, hat er bewiesen; nicht Viele dürften zu jener Zeit behaupten, sie hätten Beethoven „eigentlich geliebt". Bewundert und geehrt haben sie ihn, aber auch gefürchtet und gemieden. Er wäre sonst nicht so vereinsamt gestorben.

Grillparzer hat nicht blos den Menschen Beethoven, er hat auch den Tondichter „eigentlich geliebt". Wir wissen von seiner nächsten Umgebung, wie gern und viel er Beethoven spielte, mit Ausschluß der letzten Werke. In vielen seiner Aussprüche über Beethoven deutet er allerdings nachdrücklich auf die Schatten dieses mächtigen Lichtkörpers, Schatten, die ihm und seinen Zeitgenossen dunkler erscheinen mußten, als uns Nachgeborenen. Der Uebereifer, mit welchem Beethoven nach seinem Tode auf Unkosten Mozart's gepriesen wurde, noch mehr das spätere fanatische Emporheben der letzten Werke Beethoven's über alle seine früheren Tondichtungen reizte Grillparzer zur Opposition. Wie Grillparzer von sich selbst bekennt (und Mancher von uns ja ganz gleich an sich erlebt), er fühlte sich sofort zu kritischer Schärfe aufgestachelt und wieder umgekehrt zu vertheidigender Sympathie für irgend ein unbillig verkleinertes oder angefeindetes Talent, so ruft er denn auch den „Beethovomanen" zu:

Ich sähe, glaubt ihr, auf Beethoven schief?
Als ob zu meinem Ohr nicht seine Zauber reichten?
Mir graut nur vor dem Wörtlein: tief,
Vor Allem aus dem Mund der Seichten.

Ein längeres Gedicht von Grillparzer, wahrscheinlich bald nach Beethoven's Tod geschrieben, malt dessen Ankunft im Elysium. Nach einem grandiosen Eingange, der an den Sturm einer Beethoven'schen Introduction erinnert („Aufwärts! Aufwärts! — Kreis an Kreis — Welt an Welt, vom Schwunge heiß!"), folgt die Schilderung des Elysiums, wie ein freundliches, vielleicht etwas altmodisches Rondo. Bach, Händel, Haydn begrüßen unseren verewigten Meister, sogar Cimarosa und Païsiello; „da theilt plötzlich sich die Menge, und der Glanz wird doppelt Glanz: Mozart kommt im Siegeskranz." Und hier, mit dem Eintritte Mozart's, enthält auch Grillparzer's Poesie wieder doppelten Glanz; sie läßt Mozart die prachtvollen Worte zu Beethoven sprechen:

Wer auch Richter über dir?
Starke Könige der Seelen,
Lassen wir vom Volk uns wählen,
Doch, gewählt, gebieten wir.

Auch die großen Dichter nahen sich, Shakspeare, Klopstock, Dante, Tasso — denn „gleich den Besten" sei Beethoven geehrt. Daß eine große Persönlichkeit wie Beethoven auch wagen dürfe, was Anderen nicht zusteht, hat Grillparzer stets bekannt: „Es ist dein, was du genommen — Und dein Wagen ist dein Werth." Er fürchtete blos, mit richtiger Vorahnung, daß die nachfolgenden Componisten den meteorgleichen Flug Beethoven's für eine ihnen jetzt eröffnete Bahn ansehen würden. In einem kürzeren Gedichte: „Wanderscene", schildert Grillparzer einen kühnen Mann, der einsam durch's Dickicht dringt, einen Strom durchschwimmt, Abgründe überspringt — „als Sieger steht er schon am Ziel, nur hat er keinen Weg gebahnt — Der Mann mich an Beethoven mahnt".

In den eingangs erwähnten ungedruckten Tagebuchblättern Grillparzer's findet sich ein kleiner Aufsatz, worin der Dichter sich klar zu werden sucht über „die nachtheiligen Wir-

kungen Beethoven's auf die Kunstwelt, ungeachtet seines hohen, nicht genug zu schätzenden Werthes." Er bringt diese „Nachtheile" unter vier (heute doch großentheils antiquirte) Gesichtspunkte, deren prägnantester lautet: „Durch Beethoven's überlyrische Sprünge erweitert sich der Begriff von Ordnung und Zusammenhang eines musikalischen Stückes so sehr, daß er am Ende für alles Zusammenfassen zu lose sein wird."

Schon aus Grillparzer's Urtheilen über Beethoven leuchtet wie ein verdecktes Licht seine unbegrenzte Verehrung für Mozart. Von allen Tondichtern besaß und behielt Mozart Grillparzer's höchste Bewunderung und Liebe. Schon in seine Jugend spielten Mozart's Opern mit dem Humor des Zufalls hinein. Eines der frühesten Bücher, die der Knabe las, war das Textbuch der „Zauberflöte". Ein Stubenmädchen seiner Mutter besaß es und bewahrte es als heiligen Besitz. Sie hatte nämlich als Kind einen Affen in der „Zauberflöte" gespielt und betrachtete jenes Ereigniß als den Glanzpunkt ihres Lebens. Außer ihrem Gebetbuche besaß sie kein anderes, als diesen Operntext. „Auf dem Schoße des Mädchens sitzend", erzählt Grillparzer, „las ich mit ihm abwechselnd die wunderlichen Dinge, von denen wir Beide nicht zweifelten, daß es das Höchste sei, zu dem sich der menschliche Geist aufschwingen könne." Seine erste Liebe — eine geheime Liebe aus der Ferne — hing mit der „Hochzeit des Figaro" zusammen. Es war die Sängerin des Cherubin, welche „in der doppelten Verklärung der herrlichen Musik und ihrer eigenen jugendlichen Schönheit" sich seiner ganzen Einbildungskraft bemächtigte. An sie ist eines der ersten und leidenschaftlich-schönsten Gedichte Grillparzer's (1812) gerichtet. Daß „Don Juan" ihm das Hohelied aller Opernmusik war, braucht kaum gesagt zu werden. Eine ungedruckte Bemerkung von Grillparzer's Hand (aus jenen musikalischen Tagebuch-Notizen) würdigt mit gerechter Einsicht auch das Ver-

dienst des Libretto-Dichters mit folgenden Worten: „Wenn der Text zum „Don Juan" von Mozart unmittelbar, wie wir nicht zweifeln, aus Molière's „Festin de Pierre" gegangen ist, so kann man der Kunst des Bearbeiters, seiner Kenntniß dessen, was zur Oper gehört, und tiefer Einsicht in das Wesen der Musik nicht genug Gerechtigkeit widerfahren lassen. Die Bearbeitung ist ein Muster für alle ähnlichen."

Mozart und kein Anderer mußte Grillparzer's musikalisches Ideal sein, nur Mozart'sche Musik stimmte vollkommen zu des Dichters reinem Schönheitssinn, zu seinem Cultus classischer Form und edler Anmuth, endlich zu seinen Ueberzeugungen von der aus sinnlicher Schönheit aufquellenden Kraft der Tonkunst. Einen vollkommeneren poetischen Ausdruck hat die Verehrung für Mozart weder früher noch später gefunden, als in Grillparzer's Gedicht: „Zur Enthüllung des Mozart-Denkmals in Salzburg" (1842). Darin ist jeder Vers eine Perle, und sollte das Ganze eingerahmt, als musikalischer Haussegen, in dem Arbeitszimmer jedes Musikers hängen. „Nennt ihr ihn groß?" — fragt Grillparzer —

Nennt ihr ihn groß? Er war es durch die Grenze:
Was er gethan und was er sich versagt,
Wiegt gleich schwer in der Wage seines Ruhms:
Weil er nie mehr gewollt, als Menschen sollen,
Tönt auch ein Maß aus Allem, was er schuf.
Und lieber schien er kleiner, als er war,
Als sich zum Ungethümen anzuschwellen.
Das Reich der Kunst ist eine zweite Welt,
Doch wesenhaft und wirklich wie die erste,
Und alles Wirkliche gehorcht dem Maß.
Deß seid gedenk, und mahne dieser Tag
Die Zeit, die Größ'res will und Klein'res nur vermag.

III.

Wenden wir uns zu Grillparzer's ästhetischer Anschauung vom Wesen und Inhalt der Musik im Allgemeinen. Sie fußte,

um es kurz zu fassen, auf dem Princip der eingeborenen, nur eigenem Gesetze folgenden Schönheit des musikalischen Gedankens und seiner Entwicklung. Solche Schönheit dürfe der geistigen Beseelung nicht ermangeln und schließe das Charakteristische nicht aus; doch müsse die Musik nicht einseitig auf Letzteres ausgehen und ihren Gehalt in poetischer Bedeutsamkeit suchen. Was Grillparzer in der modernen Richtung irrthümlich erschien und ihm antipathisch war, ist eben die Bettelei bei den Schwesterkünsten, das Anrufen eines fremden, nichtmusikalischen, blos poetischen Interesses. „Die Stärke braucht, und nicht die Schwächen!" ruft er den modernen Componisten zu, „sonst wird die Kunst ihr Höchstes nie. Gelängs der Tonkunst je zu sprechen — wär' sie verpfuschte Poesie". Grillparzer wollte die Grenzen der einzelnen Künste, Poesie, Malerei, Musik, rein gehalten wissen und erklärt den oft gebrauchten Satz: die Musik ist eine Poesie in Tönen, für ebenso unwahr, als es der entgegengesetzte sein würde: die Poesie ist eine Musik in Worten. „Der Unterschied dieser beiden Künste liegt nicht blos in ihren Mitteln, er liegt in den ersten Gründen ihres Wesens." In den eingangs erwähnten ungedruckten Tagebuchblättern Grillparzer's findet sich ein längerer Artikel über Weber's „Freischütz", worin Grillparzer ausführlicher als sonst seine Ideen über die Aufgabe der Musik und ihr Verhältniß zur Dichtung ausführt. Ich theile den merkwürdigen Aufsatz hier (mit einigen nothwendig gewordenen Kürzungen) zum erstenmale mit:

„Der Freischütz." Oper von Maria Weber. Der Tonsetzer gehört offenbar ein wenig in die Classe Derjenigen, die den Unterschied zwischen Poesie und Musik, zwischen Worten und Tönen verkennen. Die Musik hat keine Worte, das heißt willkürliche Zeichen, die eine Bedeutung erst durch das erhalten, was man damit bezeichnet. Der Ton ist, nebstdem, daß er ein Zeichen sein kann, auch noch eine Sache.

Eine Reihe von Tönen gefällt, sowie eine gewisse Form in den plastischen Künsten, ohne daß man noch eine bestimmte Vorstellung damit verbunden hätte; ein Mißton mißfällt, wie das Häßliche in der Plastik, schon rein physisch, ohne weitere Verstandesbeziehung. Wenn die Wirkung der Worte auf den Verstand und erst durch diesen auf das Gefühl geschieht, indeß die Sinne dabei eine nur dienende Rolle spielen, so wirkt die bildende und die Tonkunst unmittelbar auf die Sinne, durch diese auf das Gefühl, und der Verstand nimmt erst in letzter Instanz an dem Gesammt-Eindrucke Theil. Diese Betrachtung hat auch in der bildenden Kunst die größten Kenner (worunter man blos Mengs, Lessing und Goethe zu nennen braucht) dahin geführt, die Schönheit der Form als unerläßliches, ja als höchstes Gesetz für sie aufzustellen. Was von der bildenden Kunst gilt, gilt in noch viel höherem Grade von der Musik. Ihre erste unmittelbare Wirkung ist der Sinn- und Nervenreiz . . . Schreitet man in der Betrachtung der Töne und ihrer Verbindungen weiter fort, so zeigt sich bald eine neue Seite, welche die zu einer schönen Kunst nothwendige Verbindung mit dem Verstande wirklich herstellt und eine Musik als Kunst möglich macht. Nebstdem nämlich, daß die Töne an sich gefallen oder mißfallen, lehrt uns auch das Bewußtsein, daß durch sie besondere Gemüthszustände erweckt werden, zu deren Bezeichnung sie denn auch gebraucht werden können. Freude und Wehmuth, Sehnsucht und Liebe haben ihre Töne . . . Doch darf man zweierlei nicht vergessen. Erstens: daß diese Bezeichnung keine genau bestimmte, wie durch Begriffe und Worte ist; zweitens: daß die ursprüngliche, rein sinnliche Natur der Töne durch keine später hinzukommende Erweiterung der Bedeutung ganz aufgehoben werden kann . . ., daß daher bei der ziemlich vagen Bezeichnungsfähigkeit der Musik der nur entfernt wirkende Verstand nicht fähig ist, durch seine Billigung unangenehme Eindrücke auszugleichen, welche die Sinne mit überwiegender Gewalt

empfangen haben. Was erstens die Bezeichnungsfähigkeit der Musik betrifft, so bin ich erbötig, bei jeder beliebigen Opern-Arie Mozart's, des unstreitig größten aller Tonsetzer, die Worte durchaus, ja sogar den Modus der Empfindung zu ändern, ohne daß Jemand, der das Musikstück nun zum erstenmal hört, daran ein Arges haben und es weniger bewundern soll. Oder noch schlagender: Man nehme die charakteristischeste Sinfonie Beethoven's und lasse von zehn geistreichen, in der Poesie und Musik erfahrenen Männern einen passenden Text darunterſetzen und erstaune dann, was für Verschiedenheiten sich da zeigen werden. Ja vielmehr ist eben dies das unterscheidende Kennzeichen der Musik vor allen Künsten, daß in ihr Sinfonien, Sonaten, Concerte möglich sind, Kunstwerke nämlich, die, ohne etwas Genau-Bestimmtes zu bezeichnen, rein durch ihre innere Construction und die sie begleitenden dunklen Gefühle gefallen. Gerade diese dunklen Gefühle sind das eigentliche Gebiet der Musik. Hierin muß ihr die Poesie nachstehen ... Alles, was höher geht und tiefer, als Worte gehen können, das gehört der Musik an, da ist sie unerreicht. In allem Andern steht sie ihren Schwesterkünsten nach ... Es folgt daraus, daß die Musik vor Allem streben soll, das zu erreichen, was ihr erreichbar ist ..., daß, so wie der Dichter ein Thor ist, der in seinen Versen den Musiker im Klang erreichen will, ebenso der Musiker ein Verrückter ist, der mit seinen Tönen dem Dichter an Bestimmtheit des Ausdruckes es gleichthun will; daß Mozart der größte Tonsetzer ist und Karl Maria Weber — nicht der größte."

Der Aufsatz bricht hier unvollendet ab. Ohne Zweifel hätte Grillparzer in Fortsetzung desselben das glänzende Talent Weber's und dessen auch im Reinmusikalischen so blühende reiche Erfindung anerkannt. Nur die herrschende einseitige Ueberschätzung des charakteristischen Elements im „Freischütz" mag in Grillparzer die Opposition und damit das Bedürfniß geweckt

haben, sich über diese Erscheinung theoretisch klar zu werden. Ich halte es für unmöglich, daß ein Dichter wie Grillparzer, oder sagen wir ein Musiker wie Grillparzer, gleichviel, sich dem Zauber des „Freischütz" verschließen konnte. Weit begreiflicher ist, daß Weber's „Euryanthe" ihm mißfiel und daß er in dieser Abneigung mit Beethoven zusammentraf. (X. 21.) In „Euryanthe" erblickte Grillparzer bereits jene Uebertreibung des charakteristischen Ausdruckes, welche ihm als ein das gesunde Werk der Musik benagender Wurm erschien und dessen schließlichen Sieg über das musikalisch Schöne er fürchtend voraussah. „Unsinnig" nennt es Grillparzer, „die Musik bei der Oper zur bloßen Sklavin der Poesie zu machen", und fährt weiter fort: „Wäre die Musik in der Oper nur da, um das noch einmal auszudrücken, was der Dichter schon ausgedrückt hat, dann laßt mir die Töne weg . . . Wer deine Kraft kennt, Melodie! die du, ohne der Worterklärung eines Begriffes zu bedürfen, unmittelbar aus dem Himmel, durch die Brust wieder zum Himmel zurückziehst, wer deine Kraft kennt, wird die Musik nicht zur Nachtreterin der Poesie machen: er mag der letzteren den Vorrang geben (und ich glaube, sie verdient ihn auch, wie ihn das Mannesalter verdient vor der Kindheit), aber er wird auch der ersteren ihr eigenes, unabhängiges Reich zugestehen, beide wie Geschwister betrachten, und nicht wie Herrn und Knecht oder auch nur wie Vormund und Mündel." Als Grundsatz will er festgehalten wissen: „Keine Oper soll vom Gesichtspunkte der Poesie betrachtet werden — von diesem aus ist jede dramatisch-musikalische Composition Unsinn —, sondern vom Gesichtspunkte der Musik." Grillparzer macht keine Ausnahme für seine „Melusina"; er ist weit entfernt von der Prätension, dieses Operntextbuch für ein dramatisches Gedicht von selbstständigem Werth auszugeben, obwol es in seiner Behandlung des Phantastischen wie in zahlreichen einzelnen Stellen

den großen Dichter verräth *). Noch in mehreren seiner ästhetischen Fragmente behandelt er dasselbe Thema, stets in gleichem Sinne und in derselben klaren, scharfbegrenzten Sprache. Nur ein, speciell die Operncomposition betreffendes Fragment möge hier noch Platz finden:

„Es wird", schreibt Grillparzer, „keinem Operncomponisteur leichter sein, genau auf die Worte des Textes zu setzen, als dem, der seine Musik mechanisch zusammensetzt; da hingegen der, dessen Musik ein organisches Leben, eine in sich selbst gegründete Nothwendigkeit hat, leicht mit den Worten in Collision kommt. Jedes eigentlich melodische Thema hat nämlich sein inneres Gesetz der Bildung und Entwicklung, das dem eigentlich musikalischen Genie heilig und unantastbar ist und das er den Worten zu Gefallen nicht aufgeben kann. Der musikalische Prosaist kann überall anfangen und überall aufhören, weil Stücke und Theile sich leicht versetzen und anders ordnen lassen; wer aber Sinn für ein Ganzes hat, kann es nur entweder ganz geben oder ganz bleiben lassen. Das soll nicht der Vernachlässigung des Textes das Wort reden, sondern sie nur in einzelnen Fällen entschuldigen, ja rechtfertigen. Daher ist Rossini's

*) In Manchem lehnt sich freilich Grillparzer's Libretto an ältere Opern-Traditionen. So in der ziemlich reichlichen Einführung gesprochener Prosa, dann in der typischen Figur des naseweisen Dieners Troll, den er als eine Art Leporello dem Ritter Raimund mitgibt. Merkwürdig ist die Aehnlichkeit einer Situation mit der ersten Venusberg-Scene in Wagner's „Tannhäuser". Raimund liegt zu Melusina's Füßen in deren glänzendem Feenpalast, von singenden und tanzenden Nymphen umgeben. Er sehnt sich fort auf die Erde, Melusina begreift nicht diese Sehnsucht: „Ich habe Dich mit Allem umgeben, was das Dasein reizend und selig macht. Freuden, die deine Erde nur in weiten Abständen aufkeimen läßt, liegen, ein ununterbrochener Kranz, schwellend zu deinen Füßen. Unendlich ist meine Liebe. Was kann Dir fehlen?" Raimund (nach einem kurzen Stillschweigen): „Und wenn ich Thätigkeit sagte?"

kindisches Getändel doch mehr werth, als Mosel's prosaische Verstandesnachäffung, welche das Wesen der Musik zerreißt, um den hohlen Worten des Dichters nachzustottern*); daher kann man Mozarten häufig Verstöße gegen den Text vorwerfen, Glucken nie; daher ist das so gepriesene Charakteristische der Musik häufig ein sehr negatives Verdienst, das sich meistens darauf beschränkt, daß die Freude durch Nicht-Traurigkeit, der Schmerz durch Nicht-Lustigkeit, die Milde durch Nicht-Härte, der Zorn durch Nicht-Milde, die Liebe durch Flöten und die Verzweiflung durch Trompeten und Pauken mit Contrabässen ausgedrückt wird. Der Situation muß der Tonsetzer treu bleiben, den Worten nicht; wenn er bessere in seiner Musik findet, so mag er immer die des Textes übergehen." Klingt nicht Vieles in diesen, vor Decennien geschriebenen Aphorismen wie eine Polemik gegen Wagner's Theorien und den Walkürenstil? Einen tiefen Blick in die Natur des Publicums wirft Grillparzer mit dem Ausspruch: „Die von einer Oper eine rein dramatische Wirkung fordern, sind gewöhnlich Jene, die dagegen auch von einem dramatischen Gedicht eine musikalische Wirkung begehren, d. i. Wirkung mit blinder Gewalt."

Wir haben Grillparzer noch als Musik-Kritiker kennen zu lernen. Für die Oeffentlichkeit hat er dieses Talent niemals ausgeübt, aber seinen Reise-Tagebüchern vertraute Grillparzer Bemerkungen über Musik-Productionen und Opernvorstellungen an, welche sein feines, scharfes, von Anderer Meinung stets un-

*) Es ist der durch seine Bearbeitung Händel'scher Oratorien etwas in Verruf gekommene k. k. Hofsekretär Ignaz Edler von Mosel gemeint, welcher übrigens als musikalischer Schriftsteller um die damaligen Wiener Verhältnisse sich manches Verdienst schuf. In einem musikalisch-dramatischen Versuch „Salem" strebte Mosel nach der möglichsten Congruenz von Wort und Ton, von Dichtung und Composition, eine Art Vorläufer von Richard Wagner, freilich ein talent- und erfolgloser.

abhängiges Urtheil glänzend darthun. In Italien gab es damals, wie jetzt, nichts Außerordentliches zu hören; Grillparzer's Reise-Tagebuch beschränkt sich auf die unbarmherzige Kritik einer einzigen elenden Opernvorstellung in Rom: Pacini's „Isabella". Desto beredter schildert er den tiefen Eindruck, den die Kirchenmusik in der Sixtina während der Charwoche auf ihn macht. Ergiebigeren Musikstoff bietet ihm Paris. In der Opéra comique hört er Dalayrac's einactige Oper: „Die beiden Savoyarden". Diese haben, nach Grillparzer, „zu gleicher Zeit mit den Haarzöpfen zu gefallen aufgehört. Zugleich die niederträchtigste Vorstellung. Die beiden Menschen spielten, als ob sie aus Wien von Düport's kleiner Oper verschrieben wären, und sangen, wie die Dienstmägde bei der Wäsche. Die Männer muß man aus den Billeteuren und Feuerwächtern recrutirt haben. Von einem solchen Chor hat man keine Idee. Sie trafen nie auf den Tactstreich zusammen und thaten, als wenn in einer komischen Oper die Musik ein Spaß wäre." Man sieht, Grillparzer wäre als Musik-Referent kaum sehr beliebt geworden bei Sängern und Opern-Directoren. Günstiger spricht er schon über die komische Oper desselben Abends, „Sarah", von Grisar. „Die Chöre gingen viel besser, jedoch die schwierigeren Stellen ohne Genauigkeit. Das Orchester oft ausgezeichnet, immer gut. Vorzüglich Hörner und Violinen." Hier wie in allen musikalischen Berichten spricht Grillparzer mit dem Interesse und der Sicherheit des Fachmannes. Er geht stets auf musikalisches Detail ein und vergißt über den Solosängern nie die Leistungen des Chors und Orchesters. Eine zweite Eigenthümlichkeit, die Grillparzer's Opernbesprechungen auszeichnet, liegt darin, daß er, der Dramatiker, von dem Spieltalent der Sänger unbeirrt, stets ihren Gesang in erster, ihren dramatischen Ausdruck erst in zweiter Linie schätzt und beurtheilt. Der Musiker in ihm ist unbestechlich, freilich oft auch unbarmherzig. In der Großen Oper sind ihm namentlich die

Männer „unangenehm". Sie sind, „was man dramatische Sänger nennt, das heißt schlechte. Sie verstehen sich ziemlich vortrefflich darauf, die Winkelpoesie eines erbärmlichen Opernbuches geltend zu machen, sind aber nicht im Stande, die musikalischen Intentionen einer guten Composition in's Leben zu bringen. Aus einem Chor herauszuschreien oder die Lichter auf finstere Violin-Hintergründe aufzusetzen, dazu sind sie ganz die Leute; die Cantilene mag aber besorgen, wer Lust hat." Sogar der berühmte Tenor Nourrit behagt ihm nicht; seine kurze Charakteristik lautet: „Hohe Halsstimme, ohne eigentlichen Klang, nur wirksam, wenn er schreit." In den „Hugenotten" „wirkt der Bassist Sardou allein musikalisch, alle Anderen sind singende Comödianten". Den Levasseur (Marcell) lobt Grillparzer als vorzüglichen Darsteller. „Aber es klingt bei Allen, als ob man ein Violinstück auf einer Bratsche spielte — rauh, unangenehm, klanglos. Ich glaube, wenn Einer falsch sänge, man würde es nicht sehr merken. Es sind so Communtöne." Freundlicher urtheilt er über die Sängerinnen, insbesondere die Falcon (Valentine), die er, mit Ausnahme der Pasta, den Besten an die Seite stellt. „Ihr Gesang thut dem Spiel, ihr Spiel dem Gesang nirgends Eintrag." Entzückt und erstaunt ist Grillparzer eigentlich nur über das Ausstattungswesen in der Großen Oper. Halévy's „Jüdin" ist ihm als Composition „ohne Interesse". „Aber", ruft er aus, „welche äußere Ausstattung! Die Decorationen Wirklichkeiten, aber nein: Bilder. Bilder, von deren Wirkung man bei uns keine Vorstellung hat. Hier zum ersten Male in meinem Leben habe ich ein theatralisches Arrangement gesehen." Die Musik der „Hugenotten" beginnt für ihn eigentlich erst mit dem Duett im dritten Act (Valentine und Marcell), von da an „werden die Situationen von der Musik auf's Hinreißendste unterstützt". In London entzückt ihn die Malibran. Grillparzer hört sie in einer Oper von Balfe, die er mit den zwei Worten „langweilig und

bunt" charakterisirt. Aber „die Malibran vortrefflicher als jemals, besonders in dem Walzer, der das Ganze höchst unschicklich schließt, den sie aber mit einer Virtuosität sang, die Alles hinter sich läßt. Dieser leichte Wechsel von hohen und tiefen Tönen in dem schnellsten Zeitmaße, diese völlig ausgebildeten Pralltriller, dieser vollendete Geschmack im Uebergehen zu der wiederkehrenden Anfangsmelodie, dieses Aufjubeln, diese tiefe Empfindung!" In dem Londoner Tagebuche finden sich noch Urtheile über die Grisi, Tamburini, Rubini, Ole Bul, Moscheles — treffende Bemerkungen, die ein Musik-Kritiker von Fach nicht ohne Brotneid lesen kann, die man aber in dem Buche selbst nachschlagen möge. Ich muß meinem Aufsatze ein Ziel setzen, umsomehr, als ich schließlich noch das Interessanteste mitzutheilen habe: eine Wiener Opernkritik, die der Leser nirgends nachschlagen kann, weil sie nirgends gedruckt ist. Es enthalten nämlich jene mehrfach erwähnten musikalischen Tageblätter Grillparzer's einen Aufsatz: „Aufführung der Oper „Robert der Teufel" im Theater am Kärntnerthor". Darin wird diese Hoftheater-Vorstellung mit der früheren Aufführung derselben Oper im Josephstädter Theater verglichen. Mit Hinweglassung einiger für uns unwesentlichen Stellen lautet Grillparzer's Kritik wie folgt: „Was nun vor Allem den Hebel des Ganzen, die Rolle des Bertram, betrifft, so hat mich Herr Staudigl doppelt überrascht. Einmal hinsichtlich des Spieles. Wenn ich mir Pöck's classische Ruhe, seine edle Haltung vor die Augen brachte, wie er, ohne die Linie des Schönen zu verletzen, doch alle die schauerlichen Wirkungen seiner Rolle hervorbringt und sich dadurch zum leuchtenden Mittelpunkte des Ganzen machte, so mußte ich für jeden Nachahmer verzweifeln. Die Art, wie Staudigl seine Rolle auffaßte, gehört zwar einer niedern Region an; es ist die Art, wie das böse Princip gewöhnlich dargestellt zu werden pflegt. Anfangs war er sichtlich befangen und unscheinbar, später hob er sich aber und gab der Beschwö-

rungs-Arie ein Relief, das sie in Pöck's Darstellung nicht hatte. Die zweite Ueberraschung oder vielmehr Täuschung war sein Gesang. Wenn Niemand in Deutschland Staudigl's Sarastro oder Orovist erreichen wird, so dürfte dafür in halb Europa kein Gegenbild zu Pöck's metallreicher, einschmeichelnder Seelenstimme gefunden werden. Es gibt edle Naturen in der Kunstwelt wie in der sittlichen. Man kann sie durch Bemühung theilweise überbieten, im Ganzen aber nie erreichen. Hier war Staudigl von vornherein im Nachtheile, farb- und klanglos .... Er schadete sich noch dadurch, daß er, um den Umfang seiner Stimme geltend zu machen, tiefe Töne hineinzog, an denen die Tiefe bemerklicher war, als der Ton. Das Duett im dritten Act (Binder und Staudigl) sank beinahe bis zur Unbedeutendheit. Die Sänger wurden zwar hervorgerufen, sie fanden aber wol in ihrer eigenen Brust minder günstige Richter .... Breiting (Robert) vereinigt manches Gute mit so viel Abenteuerlichem in Spiel und Gesang, daß man sich in Verlegenheit gesetzt findet. Seine Stimme ist die Stimme vier oder fünf verschiedener Menschen, von denen der Eine übel singt, der Andere gut. Wenn es ihm gelingt, mit zusammengefaßter Kehle diese gewaltigen Töne zu bändigen, so geräth Manches recht vorzüglich .... Der Chor scheint in neuester Zeit vorzüglich die Stärke zum Hauptaugenmerk gemacht zu haben, ohne zu bedenken, daß nicht alle Zuhörer mit den Ohren der Menge hören. Was das Nonnenballet betrifft, so sehen wir im Josephstädter Theater Tänzer, die Alles können, nur nicht tanzen. Die Idee des Ballets schien mir aber dort viel richtiger aufgefaßt. Alle Bewegungen haben dort eine Beziehung auf den Zweck, Robert zur Ergreifung des Zweiges anzulocken. Im Kärntnerthor-Theater aber erscheinen die Tänzerinnen, führen Nummer für Nummer vier oder fünf Erste auf, wobei sie die Beine von sich strecken und sich um den Gang der Handlung nicht im mindesten bekümmern. Und all das so reizlos, so un-

verführerisch, daß man glaubt, Robert ergreife nur den Zweig, um ihrer los zu werden."

Meine Aufgabe war, zu zeigen, was für ein herrlicher Musiker in Grillparzer steckte. Daß die Lösung dieser Aufgabe eine leichte und lohnende gewesen, indem sie meistens mit Grillparzer's eigenen Worten geschehen mußte, wird mir Mancher vielleicht vorwerfen. Je kleiner mein Verdienst, desto größer war meine Freude bei dieser Arbeit, unter welche ich Grillparzer's goldenen Spruch setzen darf:

Glücklich der Mensch, der fremde Größe fühlt
Und sie durch Liebe macht zu seiner eigenen.
Denn groß zu sein ist Wenigen vergönnt.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

5481 057

ACME
BOOKBINDING CO., INC.
AUG 4 5 1985
100 CAMBRIDGE STREET
CHARLESTOWN, MASS.

Mus 242.7.12
Musikalische Stationen
Loeb Music Library
AGS8411
3 2044 040 199